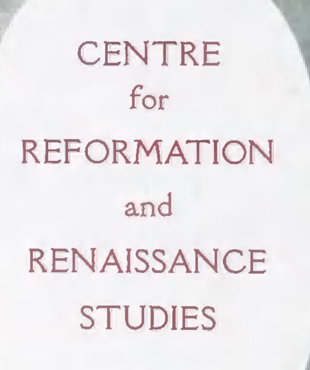
Adolf Philippi,

Die Kunst der Renaissance in Italien

2.




CENTRE
for
REFORMATION
and
RENAISSANCE
STUDIES
VICTORIA
UNIVERSITY
TORONTO





Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Zweiter Band



Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweite vermehrte Auflage

Zweiter Band

Mit 268 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Inhalt des zweiten Bandes.

Viertes Buch. Die Hochrenaissance. S. 1—407.

Fünftes Buch. Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance. S. 257—407.

Viertes Buch

Die Hochrenaissance

Lionardo da Vinci und seine Schule
Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Übergang nach Rom
Michelangelo und Raffael in Rom



I. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Lombarden (Luini) und Sienesen (Sodoma, Peruzzi). Florenz: Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.



Abb. 1. Selbstbildnis Lionardos. Rötelzeichnung. Turin.

Mit Lionardo da Vinci (1452—1519) beginnt ein neuer Abschnitt in der italienischen Kunstgeschichte, wie vorher mit Giotto und mit Masaccio. Die Wendung erscheint, wenn man die inzwischen angewachsene Menge der fertigen künstlerischen Leistungen und der neuen Probleme berücksichtigt, noch bedeutender und als Ergebnis der Lebensarbeit eines Mannes beinahe wunderbar. Lionardos Vielseitigkeit ist sprichwörtlich geworden. Er war nicht nur ein erfindender und ausführender Künstler in allen drei bildenden Künsten, sondern auch Ingenieur und Naturforscher in dem ganzen Umfange menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, den er mit selbständigen Gedanken durchdrang und für seine Mit- und Nachwelt weiter aufhellte. Wenn man auf die einzelnen Teile seines Forschungsgebietes sieht, wenn man beachtet, wie er etwas scheinbar den Aufgaben des bildenden

Künstlers so entlegenes, wie die menschliche Sprache und die Rede in Prosa und Poesie, mit demselben eindringlichen Ernste erfaßt, so scheint es, als könnte man sich keine Rechenschaft darüber geben, was ihm in seinen Bestrebungen die Hauptsache war, und worin das Entscheidende seiner Begabung lag. Das gilt insbesondere für die drei bildenden Künste. Man pflegt Lionardo als Maler anzusehen, aber war er nicht ebenso groß als Bildhauer oder als Architekt? Die italienische Kunst geht allmählich von der Frührenaissance in eine Hochrenaissance über. Dieser Unterschied, der uns von nun an beschäftigen wird, spricht sich am deutlichsten in der Architektur aus, weil wir in ihr das Formelle am einfachsten auf bestimmte äußere Tatsachen zurückführen können. An diesem Übergange hat Lionardo unter allen Künstlern den stärksten und in allen drei Künsten einen persönlichen Anteil. Allerdings sind uns in bezug auf Architektur und Plastik nur Entwürfe von ihm erhalten. Aber welcher Reichtum an Erfindung steckt in den Architekturen seiner Bildhintergründe und seiner Handzeichnungen! Seine Hallen und Bogengänge, seine Fassaden von Profangebäuden und Kirchen führen unmittelbar auf Bramante und Raffael hin. Seine Studien für zwei Reiterdenkmäler in Mailand ergeben nebenher eine Menge neuer Motive für dekorative Aufgaben im Sinne der Hochrenaissance. Die Anfänge der Barockkunst, die uns schon bei Filippino Lippi entgegentraten, (I, S. 287), gehen auf Lionardo als Erfinder zurück. Auch in der Malerei geben ja doch seine vorhandenen Bilder nur einen kleinen Teil dessen, was er wirklich geleistet und bedeutet hat. Wir können uns seiner ganzen Größe nur bewußt werden, wenn wir seine Entwürfe und seine aufgezeichneten Gedanken zur Grundlage unseres Urteils machen. Und wenn nicht das Meiste bei ihm Entwurf geblieben wäre, worüber seine Zeitgenossen oft geklagt haben und sich verwunderten, wenn er, wie sie es wünschten, mehr ausgeführt und viel vollendet hinterlassen hätte: so würde sein Leben nicht ausgereicht haben, um aus ihm den universalen Geist zu machen, als welcher er nun in der Geschichte der Kunst einzig dasteht. Wir sollen also die Frage, in welcher der drei Künste er am größten war, besser gar nicht stellen. Für ihn war die Kunst ein Ganzes, und in jeder ihrer Arten ging er jeder Aufgabe nach, wann und so lange ihn sein Geist dazu antrieb. Darum hat er sie so vielseitig in die Breite und so stark und weit in die Zukunft hinaus fördern können wie kein anderer.

Die Betrachtung Lionardos wird weniger oft auf vollendeten, Genuß bietenden Werken ausruhen können; sie wird öfter den mühevolleren Weg

durch Gestrüpp und viele kleine Trümmer der Überlieferung zu den Gedanken des Künstlers zurück nehmen müssen. Bei seiner großen Bedeutung und bei der Menge der Fragen ist es zweckmäßig, daß wir zuerst die sicher zu datierenden Werke mit seinem Lebensgange verbinden und dann erst die noch übrigen betrachten. Da öfter auf seine handschriftlichen Aufzeichnungen Bezug genommen werden muß, so mögen zunächst einige Mitteilungen darüber hier ihre Stelle finden.

Lionardo pflegte ein Notizbuch bei sich zu führen, in das er jede Beobachtung, die ihm einfiel, sofort eintrug; er sah das als ein wesentliches Hilfsmittel für den Künstler an und empfahl es seinen jüngeren Freunden. Was er an solchen Beobachtungen in seinen Gedanken bis zu einem gewissen Grade verarbeitet hatte, das schrieb er nicht streng planmäßig, aber unter bestimmten Rubriken in Arbeitsjournale oder Tagebücher ein, und zwar ganz knapp und mit Abkürzungen, und außerdem mit der linken Hand rückwärts schreibend, so daß das Geschriebene nur durch einen Spiegel lesbar war. Daß er diese Spiegelschrift wählte, um den Inhalt vor solchen, die diesen Gebrauch des Spiegels nicht kannten, zu verstecken, ist nicht anzunehmen. Es war also eine Sonderbarkeit, die er sich angewöhnt hatte. Er konnte eben mit beiden Händen zeichnen und malen, und seine Zeichnungen sind sogar zum größten Teile mit der linken Hand schraffiert, wie man aus der Richtung der Striche sieht.*) Ein noch bequemeres Mittel als die allerkürzeste Schrift war für ihn die andeutende Zeichnung, der wir daher überall in diesen Büchern begegnen, bald klein und mit ein paar Strichen gegeben, bald umfangreich mit vielen Gegenständen. Aber alle diese Zeichnungen sind nur Mittel zur Verständigung; sie gehen nicht auf Formschönheit und malerische Wirkung aus, auch wenn sie noch so umfangreich sind. Sie sind also durchaus zu unterscheiden von den Künstlerzeichnungen, die ein Kunstwerk auf irgend einer Stufe seiner Vorbereitung oder Entwickelung zeigen. Bald sind jene Zeichnungen die Hauptsache und werden nur durch einzelne Bemerkungen erläutert; bald geben sie ihrerseits nur beiläufige Illustrationen zu einem zusammenhängenden Schrifttext. Lionardos Auseinandersetzungen beziehen sich hier auf alle Gebiete menschlicher Beobachtung. An dem Himmel mit seinen Sternen und an der Erde mit Wasser und Land, mit Bergen

---

*) Woraus jedoch keineswegs hervorgeht, daß nur diese echt und zwar alle, die rechts gezeichneten dagegen unecht sind, denn dann wäre die Kenntnis seiner Handzeichnungen Kinderspiel!

und Städten werden Probleme der Optik und der Mechanik und selbst Fragen der physikalischen Geographie und der natürlichen Entwickelungsgeschichte erörtert. Lionardo nahm ein ganz besonderes Interesse an der Landschaft. Er bestieg, wie einst Petrarca, hohe Berge, z. B. vom Comersee aus den Monte Rosa! Es werden Entwürfe vorgelegt zu allen erdenklichen Veranstaltungen des Lebens in Krieg und Frieden: Hoch-, Tief- und Wasserbauten, Brücken, Maschinen, Transportmitteln, Belagerungs- und Verteidigungspark, Geschützen, Minen für unterseeischen Schiffskampf, Torpedobooten, Kampfwagen. Hier sind Entdeckungen vorbereitet und Erfindungen angedeutet, deren ganzen Inhalt die exakte Wissenschaft der nächsten Jahrhunderte unter ihre größten Erfolge zählt. Erst in unseren Tagen ist man zu der Einsicht gekommen, daß der Ertrag dieser Arbeiten noch zu heben ist, und diesen zahlreichen Bänden gegenüber versteht man es, daß Lionardo so wenig Bilder fertig gemalt hat. Ihn reizte die Arbeit nur als Mittel der Erkenntnis. Er nennt die Zeichnung einmal geradezu die Mutter des ersten, nicht fehlenden Erkennens, die Erzieherin aller Wissenschaften. So lebte er in Entwürfen und Skizzen. Die Ausführung überließ er anderen. Von diesen Aufzeichnungen kamen aus Lionardos Nachlaß dreizehn Folio- und Quartbände an Francesco Melzi, dessen Sohn Orazio sie nach des Vaters Tode (1570) noch eine Zeitlang bewahrte; dann wurden sie zerstreut und zum teil zerstückelt. Einen Band bekam der Kardinal Borromeo und schenkte ihn der Ambrosiana in Mailand; drei wurden nach 1613 zu dem riesigen „Codex Atlanticus“ vereinigt und demnächst nebst einem weiteren Bande und zehn Heften geringeren Umfanges ebenfalls in die Ambrosiana gestiftet, so daß diese nun dreizehn ungleichartige Codices (immerhin nur einen Teil jener dreizehn Bände Melzis) besaß. Alle brachte 1796 Bonaparte nach Paris, und nur der Codex Atlanticus wurde 1815 in die Ambrosiana zurückgegeben, die zwölf übrigen Bände sind in Paris geblieben. Andere Handschriften (zum teil nachweisbar die einst von Orazio Melzi besessenen) befinden sich noch anderwärts in Italien, z. B. in der Bibliothek Trivulzi in Mailand, sowie im British Museum, in South-Kensington und in Windsor. Mit der Veröffentlichung dieser Schätze hat man längst an den verschiedenen Stellen begonnen.*)

*) Mit dem Codex Atlanticus in Italien (Akademie der Lincei, in der mustergültigen Bearbeitung Piumatis 1894), mit den Pariser Handschriften in Frankreich (Ravaisson-Mollien 1881). Aus den englischen Handschriften hat J. P. Richter Proben gegeben: The literary works etc. 1883. Sabaschnikoff hat einige kleinere

Während diese Bände in der Hauptsache eigenhändige Aufzeichnungen Lionardos für seinen persönlichen Gebrauch enthalten, gibt ein besonderer Trattato della pittura einen Auszug seiner Lehre für den praktischen Unterricht wieder. Der Anfang dieses Malerbuchs geht noch auf Lionardo selbst zurück, das Übrige haben seine Freunde nach seinen Mitteilungen und zum teil auch aus seinen Schriften zusammengestellt, und das Ganze ist in seiner vollständigsten Fassung in einer Handschrift des Vatikans enthalten. Die Handschrift ist von einer unbekannten Hand geschrieben und hat sich einmal im Besitze seines Freundes und Erben Francesco Melzi befunden. Dieses merkwürdige Buch, dessen Inhalt sich vielfach mit den eigenen Aufzeichnungen Lionardos in den Tagebüchern berührt, hat in Verbindung mit einer einigemale vorkommenden Inschrift zu der Meinung geführt, es sei damals in Mailand eine förmlich organisierte „Akademie Lionardos da Vinci" ins Leben getreten. In Lionardos Malerbuch hat die Antike unter den Lehrmitteln für die Künstler keine Stelle mehr. Wie er selbst aus ihr außerordentlich wenig Anregungen gewonnen hat, so beruht auch aller Unterricht seiner Schule auf Naturbeobachtung. Das Zeitalter der Nachahmung hat sein Ende erreicht. Damit ist Lionardos bahnbrechende Bedeutung auch prinzipiell gegeben. Der Künstler soll der Sohn der Natur sein, nicht ihr Enkel!

Dem Stand der Notare hat das ältere Italien von seiner höheren geistigen Kultur, wie man aus der Literaturgeschichte weiß, recht viel zu verdanken. So verdankt es auch seinen größten Künstler einem jungen Notar, als dessen unehelicher Sohn Lionardo auf einer Villa bei Vinci nicht weit von Florenz geboren wurde. Seine Mutter fand bald einen anderen Mann, und sein Vater heiratete nicht weniger als viermal und hatte seit 1476 elf legitime Kinder, die später dem armen Lionardo das Leben nach Kräften erschwerten. Trotzdem vermachte er kurz vor seinem Tode seinen „leiblichen Brüdern" eine ansehnliche Summe Geldes und sein Landgut bei Fiesole. Er selbst schloß nie einen Ehebund. Ihm genügte der Verkehr mit Freunden und Schülern, er fand hochstehende Gönner, und sein unruhiges Wanderleben war ausgefüllt von seiner Kunst und seinen nie rastenden Gedanken. Zwanzigjährig wurde er in die Malergilde von Florenz eingeschrieben (I, S. 261). Was wir übrigens von ihm hören, läßt darauf schließen, daß er seinen

Schriften z. B. über den Vogelflug, Paris 1893, veröffentlicht. Das von diesen Schriften zu unterscheidende „Malerbuch" ist von Ludwig herausgegeben.

Beruf schwer fand und daß er ursprünglich nicht dafür bestimmt worden war. Die vielen Geschichten aus seiner Jugendzeit machen den Eindruck, als ob er zunächst in seinem Kreise wohl als Wunderkind, aber doch auch als ein unverstandener Sonderling gegolten habe, bis er bei Verrocchio in Florenz in die richtige Schule kam. Ein so ungewöhnlicher Schüler, den der Meister noch zuletzt auf dem Bilde für S. Salvi den einen der beiden Engel malen ließ (I, S. 262), hat natürlich in diesen und den folgenden Jahren noch vieles hervorgebracht. Vasari und andere Berichterstatter erzählen uns von Bildern und Entwürfen, die alle namentlich mit Rücksicht auf neue, geistreiche Erfindungen gepriesen werden. Unter seinen Handzeichnungen ist vieles, was sicher in diese Zeit gehört, und manches davon berührt sich auch in den Gegenständen mit den bei den Schriftstellern erwähnten Arbeiten. Aber ein bestimmt dieser Periode angehörendes, vollendetes oder doch in gewissem Sinne abgeschlossenes Werk (wofür Manchen die „Anbetung der Könige" in den Uffizien gilt; wir setzen sie später an) haben wir nicht mehr. Auf einige seiner vermeintlichen Jugendwerke kommen wir noch zurück.

Für keinen Künstler haben übrigens die Handzeichnungen eine so umfassende Bedeutung wie für Lionardo. Wir verstehen darunter nicht die früher erwähnten, die seine handschriftlichen Mitteilungen unterstützen und teilweise ersetzen sollten, sondern die ebenfalls zahlreichen, die künstlerische Erfindungen enthalten. Wir können die Weite des Gesichtskreises, der sich hier auftut, nur andeuten. Bei der Betrachtung der Bilder wird einzelnes erwähnt werden, aber der größte Teil hat gar nicht den Weg bis zur Staffelei gefunden.

Wir haben früher gesehen, wie der junge Lionardo um diese Zeit, wo Florenz erfüllt war von dem wetteifernden Streben zahlreicher Künstler, wohl auf einige von ihnen, wie Verrocchio oder Sandro Botticelli, mit seinem größeren Talente einen stillen Einfluß ausübte. Aber seinen richtigen Platz als ein kräftig aufstrebender Bahnbrecher fand er hier nicht. Er konnte bei seiner Art keine Erfolge zeigen, woran man doch durch die vielen Bilder der anderen gewöhnt war, — oder er hat sie wenigstens nicht gezeigt. Ihm mußte daran liegen, einen anderen Ort und einen neuen Grund zu finden, um die Kraft zu entfalten, die er in sich fühlte, und es ist bezeichnend, daß er sich dem Regenten von Mailand als Ingenieur und Kriegstechniker empfiehlt mit Brücken und Belagerungsapparaten, mit Waffen aller Art, Hinterladern und Mitrailleusen, daß er hingegen der Malerei und der

Skulptur in Marmor, Erz und Ton, die er ebenfalls leisten könne, erst am Schlusse seiner Denkschrift erwähnt: er könne seine Kräfte dem Bronzepferd widmen zum Gedächtnis des verstorbenen Herzogs Francesco und zum ewigen Ruhme des Hauses Sforza.

Lodovico Sforza, il Moro genannt, regierte zwar noch als Vormund



Abb. 2. Männliches Porträt. Schule Lionardos, S. 19. Mailand, Ambrosiana.

seines jungen Neffen Giangaleazzo Maria (der erst 1494, vielleicht nicht ohne Mitwissen des Onkels, Gift bekam), aber er bereitete sich schon mit allen Mitteln der Tyrannenweisheit auf die Herzogswürde vor.*) Als Ge=

---

*) Giangaleazzo Maria war der Sohn von Lodovicos älterem Bruder Galeazzo Maria, der 1466 seinem Vater Francesco in der Regierung folgte und 1476 ermordet wurde (Stammbaum hinter diesem Bande).

waltherrscher war er nicht schlimmer, als man es an den meisten aus dem früheren Hause der Visconti gewohnt war, und seinen grausamen Egoismus zeigte er wenigstens mit einer Naivität, die in Verbindung mit seiner Tatkraft oft ganz angenehm berührt. Auch Lionardo muß sich von dem Manne angezogen gefühlt haben, sonst hätte er schwerlich seine beste Lebenszeit bei ihm zugebracht und bis zuletzt (1499) bei ihm ausgehalten. Wann aber kam er nach Mailand? Jene Denkschrift würde uns darüber Auskunft geben, wäre sie nicht bloß in einem undatierten Konzept erhalten; so sind wir auf Schlüsse angewiesen. Nach einem Gewährsmann wäre er als Dreißigjähriger eingetroffen, also um 1482, nach einem anderen hätte er bis 1499 sechzehn Jahre auf das Bronzepferd verwandt, was auf denselben Zeitpunkt zurückführt, und damit lassen sich die Nachrichten über seine Abreise aus Florenz in Übereinstimmung bringen. Er wird dort von des Moro Plänen für ein Reiterdenkmal gehört haben (gerade damals hatte sein Lehrer den großartigen Auftrag von Venedig aus erhalten), und bot sich nun selbst in Mailand an, empfohlen von Lorenzo Medici, wie man gemeint hat, aber davon sagt die Denkschrift nichts. Lionardo war musikalisch, er soll mit einer wundersam gefertigten Leier gekommen sein, ein amüsanter Beobachter und hinreißend in der Unterhaltung, dabei voll von Einfällen und kleinen Künsten, wie sie an diesem Hofe erwünscht sein mußten, mit dem es, seit Burgund nicht mehr existierte, an feiner Prachtentfaltung kaum eine Hofhaltung in Europa aufnahm. Wer außer Lionardo konnte denn z. B. einen leibhaftigen Löwen konstruieren, der ins Zimmer hereingeschritten kam, sich vor dem königlichen Gaste von Frankreich verneigte und dann seine Brust aufklappte, aus der nun lauter Lilien hervorquollen? Das geschah freilich lange nach dieser Zeit, als es mit der Herrlichkeit der Sforza schon zu Ende war. Damals war Lionardo dem Moro vor allem für seinen persönlichen Glanz und seine Feste wertvoll. Die Taten der Künstler in der Renaissancezeit haben ja oft die Künste der Diplomaten unterstützen müssen. Und bald kam auch der Krieg, für den der Moro seines neuen Ingenieurs bedurfte. Zunächst aber gab es Feste, darunter solche von politischer Bedeutung. Der Neffe heiratete 1489 Isabella von Neapel, die später nach dem Tode ihres Gemahls (1494) bei ihrer Familie gegen den Moro Hilfe suchte und dadurch diesen veranlaßte, Karl VIII. von Frankreich gegen ihren Bruder Ferdinand II. von Neapel herbeizurufen. Das war der Anfang der Kriegsnöte für Italien und vor allem für das Herzogtum Mailand selbst! Lodovico vermählte sich 1491 mit Beatrice von Este (Isabellas von Mantua Schwester)

und er erreichte es dann noch vor seinem Anschluß an Frankreich, daß seine Nichte Bianca Maria, Giangaleazzos Schwester, die zweite Gemahlin Kaiser Maximilians wurde (1493). Für diese Hochzeiten hatte Lionardo vollauf zu tun, und die Berichte erzählen uns Wunderdinge von seiner Erfindung. Im übrigen gehörte er, wie der Architekt Bramante und der Mathematiker



Abb. 3. Dame aus dem Hause Sforza. Schule Lionardos, S. 19. Mailand, Ambrosiana.

Luca Pacioli,*) zu den persönlichen Berühmtheiten eines solchen Renaissance-hofes, und um ihn als Meister sammelte sich eine besondere Malerschule, die mailändische. Hier also faßte er Fuß, wie weder früher in Florenz, noch später in Frankreich. Der Hof gab ihm Aufgaben, wie er sie wünschen

*) Er kam 1496. Früher war er in Perugia (I, S. 302), ein Landsmann und Freund von Piero de' Franceschi, und dieses Verhältnis macht sein Zusammentreffen mit Lionardo doppelt interessant.

konnte: Porträts, die verschwunden sind, und jenes Reiterdenkmal, dazu kam die Ausmalung von Räumen im Palast vor Porta Giovia (Sala delle Asse), und wenn es oft an Geld dafür und für Lionardos persönlichen Unterhalt fehlen mochte, weil der Krieg allmählich die Kassen leerte, so fand er doch durch ihn auch wieder andere Aufträge. Nach seiner eigenen Angabe (1497) hatte er eine Jahrespension von 2000 Dukaten zu beziehen, und fremde Besucher fanden, daß man dafür nicht genug von seiner Arbeit sehe. Daß er so wenig vollendete, gerade so wie später, lag gewiß ebenso sehr an ihm, wie an den Verhältnissen. Alles in allem muß diese Zeit in Mailand als die glücklichste seines Lebens angesehen werden, und mit schwerem Herzen mag er die Stadt mit den vielen Schülern und dem alten Gönner verlassen haben, als dieser nicht mehr zu retten war. Lodovico, der den fremden König zuerst ins Land gerufen und sich in seiner Politik auf ihn gestützt hatte, wurde von dem Nachfolger Karls VIII., Ludwig XII., als Enkel einer Visconti, entthront, nachdem sein Heer geschlagen war, und starb zehn Jahre später als Staatsgefangener in Frankreich. Ludwig XII. nahm 1500 das Herzogtum in Besitz. Aber er und Franz I. mußten es in schweren Kämpfen gegen Spanien und Habsburg verteidigen, und schließlich ging es durch die Schlacht bei Pavia (1525) doch für die Franzosen verloren. In diesen Zeitraum, als über die einzelnen Landschaften Italiens soviel Schrecknisse hereinbrachen, fällt Lionardos weiteres Leben. Seine Landsleute, auch die späteren, haben es ihm nie vergessen, daß er auf der „schlechteren Seite“ stand. Erst bei dem Moro, dann ging er über Mantua und Venedig zwar 1501 nach Florenz, aber doch nicht zu dauerndem Aufenthalte, sondern er lebte wieder viel in Mailand und war auch einmal einige Zeit für Cesare Borgia in der Romagna als Ingenieur beschäftigt (das Patent ist vom August 1502). Schon 1507 gehörte er Florenz nicht mehr an, seit diesem Jahre war er Peintre du Roi, und 1515 trat er ganz in den Dienst des Königs Franz I., um im folgenden Jahre auf Schloß Cloux bei Amboise überzusiedeln. Dort ist er auch gestorben.

Den traurigen politischen Zustand Italiens hat er oft genug selbst beklagt. Er war sich, wie gleichzeitig Machiavelli, klar über den Grund des Übels, die gegenseitige Eifersucht der vier oder fünf größeren italienischen Staaten mit ihrem System von wechselnden Trabanten, und er hätte es lieber anders gehabt. Aber die Förderung, deren er bedurfte, fand er nur in Mailand und nachher an keinem italienischen Hofe mehr. In Florenz aber traf er auf Gegensätze in der Kunstauffassung, die zu Reibereien mit Michelangelo

führten und ihm den Aufenthalt dort verleideten. Von Mailand aus begab er sich auch auf zwei Jahre nach Rom, vielleicht von Giuliano Medici, des Papstes Bruder, gerufen, der ihn jedenfalls dort unter seinen Schutz nahm. Er hat damals wenigstens Raffaels Werke zu sehen bekommen. Aber der Papst und er haben kein Gefallen aneinander gefunden. Leo X. war in Lionardos Augen ebensowenig ein gültiger Vertreter der nationalen Interessen, wie seine Verwandten, die Regierenden in Florenz; er sorgte, wie sie, für sein Haus. Dem Papst aber mochte er seinerseits schon als Günstling der Franzosen nicht genehm sein. So ging er denn seinen geistigen Interessen nach und stellte sie über die Politik, wie einst Petrarca, dem man ja auch vorgeworfen hatte, daß er kein guter Patriot war. Man versteht auf diese Weise, was Lionardo immer wieder nach Mailand trieb, und wie es gekommen ist, daß der Florentiner eine oberitalienische Malerschule gegründet hat.

Zwei seiner Hauptwerke gehören in die Zeit des ersten Aufenthalts in Mailand: das Reiterdenkmal und das Abendmahl. Von beiden haben wir nur Überbleibsel. Wir beginnen mit dem ersten.

Die eherne Reiterstatue, die der Moro seinem Vater Francesco, dem Condottiere und nachmaligen Schwiegersohn des letzten Visconti, errichten wollte, sollte zugleich ein Ehrendenkmal für das neue Haus der Sforza sein, dessen erster Herzog — seit 1450 — Francesco gewesen war. Nach Vasari hatte sich auch Antonio Pollajuolo mit einem Entwurf eingefunden, der den Herzog auf einem über einen liegenden Krieger hinwegspringenden Pferde darstellte. Man bezieht darauf eine kraftvolle Zeichnung auf dunklem Grunde in München (Abb. 4), aber es ist nicht klar, wie und wann Pollajuolo dazu gekommen sein mag. Eine eigentliche Konkurrenz wurde nicht ausgeschrieben. Im Juli 1489 erhält Lorenzo Medici von seinem mailändischen Gesandten einen Bericht über das Pferd: es komme nicht vorwärts, und Lorenzo möge dem Moro einen oder zwei andere Meister empfehlen. Im demselben Jahre wurde ein erstes Modell Lionardos verworfen, und unter dem 23. April bemerkt er selbst, daß er „wieder an dem Pferde zu arbeiten angefangen habe", also an einem zweiten Modell. Daß dieses, wie man bisher gemeint hat, zu der Hochzeitsfeier am 1. Dezember 1491 unter einem Triumphbogen aufgestellt worden sei, beruht auf einem Mißverständnis des betreffenden Berichts (Müller-Walde). Es hat niemals die Werkstatt (im alten Schloß am Dom) verlassen, war im Februar 1498 zum Guß fertig und wurde 1499 durch französische Bogenschützen zerstört. Man hat vielfach erörtert, ob Lionardo das Pferd schreitend dargestellt habe, wie kurz vorher sein Lehrer

Verrocchio in Venedig das des Colleoni (I, S. 209), oder aber springend, wie Pollajuolo auf seiner Zeichnung. Die Frage hat doch ihr Interesse nicht um des einen Denkmals willen, das niemals fertig existiert hat, sondern weil es sich dabei um ein künstlerisches Problem eines ganzen Zeitalters

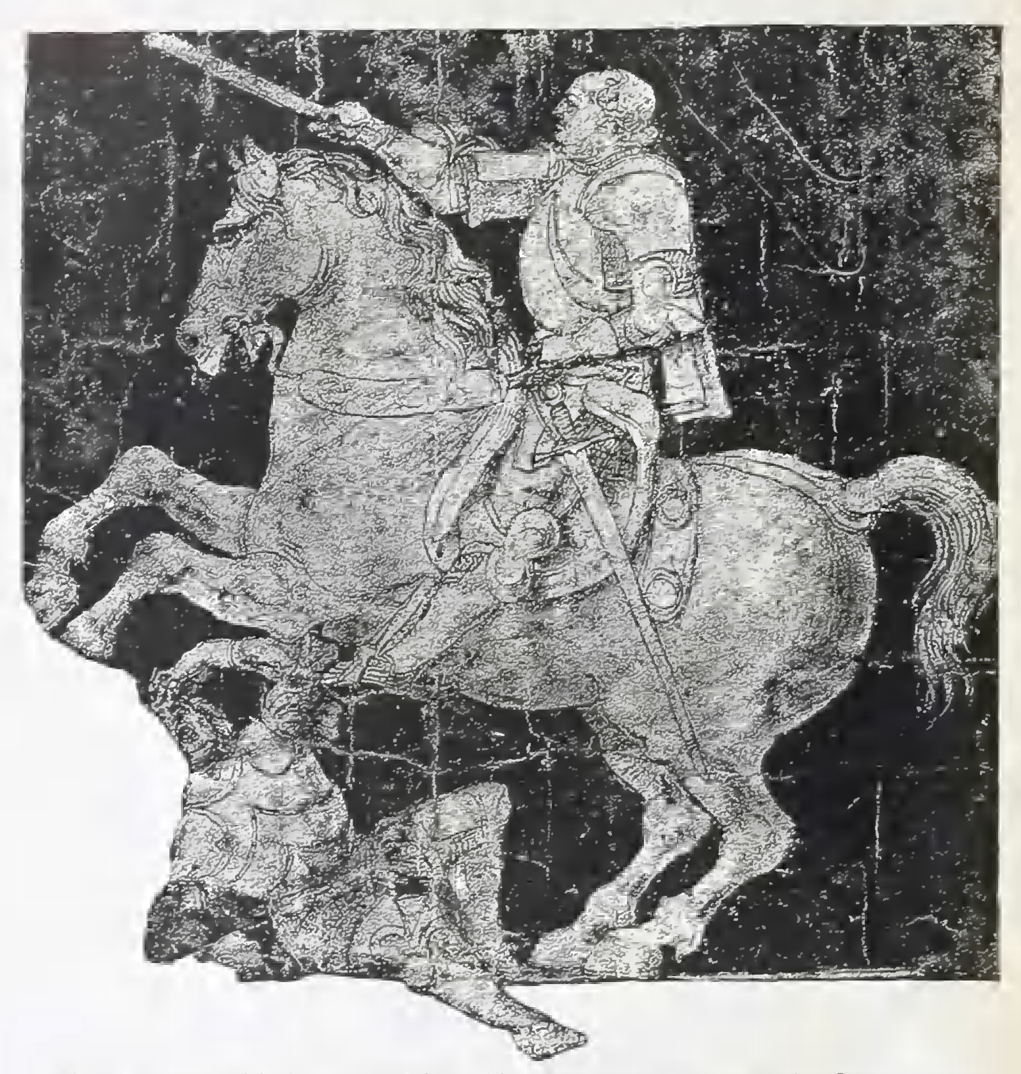


Abb. 4. Entwurf Pollajuolos zu einem Reiterstandbild des Francesco Sforza. München, Kupferstichkabinett.

handelt, das uns noch heute lebendig berührt und das, wie wir sehen werden, auch Lionardos Geist noch einmal wieder in Bewegung gesetzt hat. Lionardo liebte die Pferde über alles, er kannte die einzelnen Tiere in den Ställen seiner Gönner und bedenkt sie in seinen Tagebüchern mit Beobachtungen.

Hätte er sich selbst, wie Vasari meint, zeitweise welche gehalten, so würde er es uns sicher gemeldet haben. In den Hilfszeichnungen seiner Notizenbücher und in einzelnen Handzeichnungen gibt er uns eine solche Menge von Stellungen mit überraschend schönen Motiven, daß man sagen darf: alles Gute dieser Art, was in der Kunst bis in die neueste Zeit zum Vorschein gekommen ist, findet sich schon vorgebildet bei Lionardo. Die mühevollen Untersuchungen von Müller-Walde haben es wahrscheinlich gemacht, daß in dem ersten Modell das Pferd im Sprunge dargestellt war. Das zweite, definitive zeigte es schreitend. So steht es, achtehalb Meter hoch, in einem Gerüst auf einem Blatte des Codex Atlanticus (Abb. 5).

Das Abendmahl hat Lionardo nicht in Fresko, sondern mit Ölfarbe bedeutend über Lebensgröße an die Wand eines Speisezimmers im Dominikanerkloster S. Maria delle Grazie gemalt. Diesem Verfahren, einem für den Künstler interessanten technischen Problem, ist das Werk zum Opfer gefallen. Es war schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr zerstört. Von der ursprünglichen Farbe gibt vollends heute nach so vielen Auffrischungen das Original keine Vorstellung mehr, und in bezug auf Zeichnung und Erfindung hält man sich besser an den Stich Raffael Morghens (Abb. 6). Lionardos Gruppierung der Figuren an der langen, geraden Tafel ist, äußerlich genommen, streng, und die einfache, flachgedeckte Halle, in die die Tafel ganz symmetrisch hineingesetzt ist, paßt zu diesem feierlichen Eindruck. Aber erst die Gruppenbildung im einzelnen, die das Einförmige der horizontalen Linie aufhebt — Christus als Mitte ist vor die Hauptlichtöffnung gesetzt — offenbart uns die ganze neue Tiefe seiner Kunst, mit den Beziehungen der Gesichter aufeinander und der Haltung der Körper und dem Spiel der Hände, das wie ein elektrischer Strom durch die ganze Reihe geht, so daß wir sagen dürfen: so etwas von Feierlichkeit und zugleich von lebendiger Naturbeobachtung war noch nicht geschaffen worden. Den

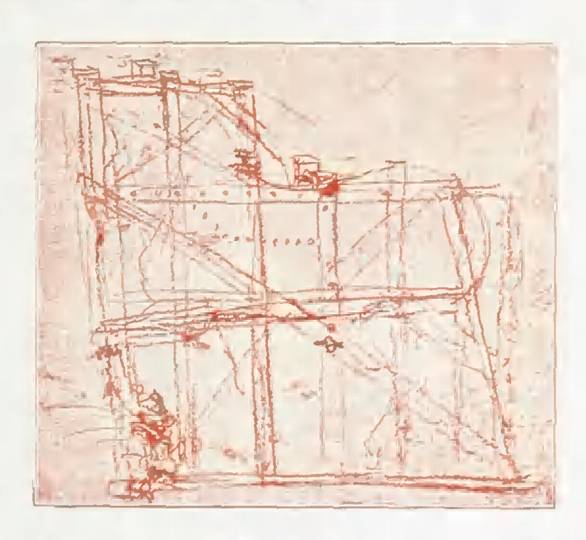


Abb. 5. Pferd zu dem Reiterdenkmal des Francesco Sforza. Handzeichnung von Lionardo. Codex Atlanticus.



Abb. 6. Das Abendmahl, von Lionardo. Nach dem Stiche von Raffael Morghen.

Figuren liegen Personen des Hofes und der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde, wie uns ein zeitgenössischer Bericht sagt. Wir wissen aus Lionardos Notizen, denen er kleine Skizzen beigegeben hat, wie sehr er auf die Körperhaltung und den Ausdruck der Gliedmaßen bei den Menschen achtete, wenn er sie unter den verschiedensten geistigen Eindrücken zu beobachten pflegte. Seine vielberufenen Karikaturen sind ja im Grunde auch nichts weiter als die Folgerungen einer scharfen, bis an die äußersten Grenzen des Möglichen gehenden Beobachtung. Er hat seine Wahrnehmungen aber auch mit Worten bis ins kleinste erläutert, so daß ein Schauspieler heute noch daraus Nutzen ziehen könnte. Das alles also findet man hier in dem Abendmahl angewendet. Außerdem beachte man, wie die wunderbare Lichtführung den geistigen Ausdruck der Handlung unterstützt. Lionardo hat an dem Werke jahrelang gearbeitet. Er ist noch 1497 damit beschäftigt und hat den Auftrag sicher vor Oktober 1494 erhalten; mit den Studien dafür mag er schon bald nach seiner Ankunft in Mailand begonnen haben. Daß einige Handzeichnungen für ein Abendmahl noch in die florentinische Zeit zurückreichen, ist möglich, aber durch nichts wahrscheinlich zu machen. Überhaupt lernen wir gerade aus diesen Zeichnungen zum Abendmahl nichts, was wir uns nicht auch ohne sie denken können. Es gewährt uns Interesse, seinen Gedanken nachzugehen, aber zum Verständnis des Werkes in seiner endgültigen Gestalt geben sie keinen Beitrag. Zwei frühere Blätter mit Federzeichnungen zeigen, das eine (Louvre) neben nicht hierher gehörenden Skizzen einen kleinen, unbekleideten Christus in Halbfigur, ausdrucksvoll hinter einem Tische sitzend und mit Handbewegungen, die auf dem Bilde nicht verwendet worden sind, — das andere (Windsor) zwei Skizzen des Abendmahls in der älteren florentinischen Form, wo Judas vorn vor dem Tische sitzend von rückwärts gesehen wird. Dagegen entsprechen drei in Kreide ausgeführte größere Apostelköpfe und ein Arm mit Gewand (Windsor) der späteren Ausführung (Abb. 7 u. 8). Eine ebenfalls sehr durchgeführte, lebendig, aber wieder anders aufgefaßte Rötelzeichnung (Venedig) ist wenigstens nicht völlig sicher, und die vielgenannten zwölf Apostelköpfe in Pastell (Weimar) sind erst nach dem Bilde in Mailand und darum selbstverständlich nicht von Lionardo gemacht worden. Es ist seltsam, daß es Kunstschriftsteller gibt, die sich das noch nicht klar gemacht haben.

Ein in Mailand gemaltes Porträt ist ferner das Brustbild einer unbekannten Dame (la belle Ferronnière, Louvre) in feiner, oberitalienischer Tracht — reichgesticktes rotes Sammetkleid mit Schlitzärmeln, schwarzes

Stirnband mit einem Juwel bei schlichtfrisiertem Haar — auf dunkelm Grunde und hinter einer Steinbrüstung, auf der noch keine Hand sichtbar wird (Abb. 9). Die Figur und das ernste Gesicht sind ein wenig nach links gerichtet; von dorther trifft den Beschauer ein tiefer Blick aus den



Abb. 7. Studie zu dem Philippuskopf des Abendmahls, von Lionardo. Windsor.

zurückgewandten dunkeln Augen, den er nicht so leicht vergißt. Alles was zur Toilette gehört, ist höchst sorgfältig behandelt, die Modellierung des Fleisches noch etwas hart, mehr plastisch, ohne die später übliche Vertreibung der Töne, das Ganze aber in seiner etwas herben Schönheit von großem

Reize. Wen das Bildnis darstellt, ist ganz ungewiß. Ältere Inventare und Kupferstiche nennen eine Geliebte des Königs Franz I. la belle Ferronnière (oder Féronnière, die Frau Férons), aber es steht nicht einmal fest, daß das Bild aus des Königs Sammlung stammt. Lionardo kann es



Abb. 8. Studie zu dem Judaskopf des Abendmahls, von Lionardo. Windsor.

in den achtziger Jahren gemalt haben; Tracht und Auffassung sind quattrocentistisch. Weil es aber nicht als sein Werk beglaubigt ist und manches darin für ihn fremdartig erscheint, so hat man es dem Boltraffio geben wollen, auf dessen Hauptwerk, einer Madonna mit Heiligen und Stiftern der Familie Casio (1500 für eine Kirche bei Bologna gemalt, im Louvre) die Maria

uns dieselbe Haltung und beinahe dieselbe Blickrichtung und den ernsten Ausdruck der unbekannten Mailänderin zeigt (Abb. 10). Uns scheint jedoch



Abb. 9. Bildnis einer Unbekannten (Belle Ferronnière), von Lionardo. Louvre.

in der Präzision die Ferronnière über Boltraffio hinauszugehen. — Dagegen sind zwei Porträts der Ambrosiana, die Lionardo gegeben zu werden pflegen, nicht gut genug für ihn. Der hübsche kleine Profilkopf einer „unbekannten

jungen Dame" aus dem Hause Sforza (Abb. 3), mit Haarnetz, Stirnreif und Perlenschmuck, hat einen frischen, kecken Ausdruck und ist von Morelli dem Bildnismaler des Hofes, Ambrogio de Predis, zugeschrieben worden. Das entsprechende Porträt eines „unbekannten Mannes" (Abb. 2) ist nicht vollendet und braucht nicht derselben Hand anzugehören; mit Lionardo selbst hat es ebensowenig etwas zu tun. Das bis in die neueste Zeit fortgesetzte Rätselraten auf die Namen der dargestellten Persönlichkeiten braucht uns nicht zu beschäftigen.

Zwar nicht ein Bild, aber ein in Kreide und Farbstift pastellartig ausgeführter Karton (Louvre Nr. 390) zeigt uns ein Frauenporträt aus dieser Zeit (Abb. 11), und wenn wirklich diese vornehme Dame im Profil mit gewelltem Haar Isabella von Mantua (I, S. 375) darstellt, so hat das hübsche kleine Denkmal eine Geschichte, die zugleich ein interessanter Beitrag zu Lionardos Leben ist, um die Zeit als er von Mailand nach Florenz aufbrach. Isabellas Korrespondenz zeigt, daß er schon um 1500 ihr „Freund" war, natürlich durch ihre Schwester in Mailand, „Bice", — und daß sie ihm in Mantua, als er im Winter 1499 auf 1500 durchreiste, saß. Aber das Porträt, in Kohle ausgeführt, verschenkte der Markgraf, und darauf richtet sie an den Künstler nach Florenz hin die Bitte um einen Ersatz, um eine andere Zeichnung ihres Porträts, wiederholt, brieflich, durch Agenten, Gesandte, Freunde von höchstem Range. Als sie endlich sieht, daß es nichts hilft, bittet sie nach einigen Jahren wieder, nur um ein Bild überhaupt, z. B. nur um den Kopf des zwölfjährigen Jesus — dergleichen verstehe er so ausdrucksvoll zu machen —, und das dauert bis 1506. Er verspricht, aber lose, wie ein hoher Herr dem andern, studiert inzwischen, wie Isabellas Berichterstatter sagen, treibt Mathematik. Aber geliefert hat er schließlich nichts. Ursprünglich hatte er jedenfalls vor, ihr Porträt in Öl zu machen, denn damals, von Mantua aus, nahm er eine zweite Kohlezeichnung mit sich nach Venedig, wo sie Lorenzo di Pavia am 13. März 1500 bei ihm gesehen hat. Das wäre nach Yriartes Meinung jener Karton des Louvre.



Abb. 10. Kopf der Madonna Casio, von Boltraffio. Louvre.

Andere halten das für phantastisch. Da aber die Ähnlichkeit mit Isabellas Medaille nicht abzuweisen ist, so mag unsere Abbildung einstweilen ihren Platz behalten.

In die nächsten Jahre seines Aufenthalts in Florenz gehört eins der



Abb. 11. Isabella von Mantua, Kartonzeichnung, vielleicht von Lionardo. Louvre.

schönsten aller weiblichen Bildnisse, die Monalisa (Madonna Lisa), dritte Frau des Francesco del Giocondo (Louvre; Abb. 12). Vasari sagt, er hätte vier Jahre daran gemalt, und das sprechende Leben hätte er dadurch in die weichen Züge gebracht, daß er die Dame während der Sitzungen, wie es seine Gewohnheit gewesen, durch Musik und humoristische Unterhaltung

hätte zerstreuen lassen.*) Der Ausdruck ist freundlich, aber nicht gemütstief, die Erscheinung überaus natürlich mit den übereinander gelegten sprechenden Händen, eine reiche und hochgestellte, aber keineswegs geistig bedeutende junge



Abb. 12. Monalisa, von Lionardo. Louvre.

*) Ältere Beobachter haben in dem Gesicht etwas katzenartiges gefunden, was wohl zutreffen möchte. Es ist aber nicht zu sagen, wieviel in sich sinnlose und für den Gegenstand ganz unnütze Bemerkungen in neuerer Zeit die Monalisa über sich hat ergehen lassen müssen. Walter Paters ins Deutsche übersetzte sogenannte „Re-

Frau. Die Kleidung ist überaus einfach, hier zum erstenmale ohne kostbare Schmuckstücke. Die körperliche Erscheinung soll ganz allein wirken, das Gesicht mit der überhöhten Stirn hat den Hauptakzent. Die Augenbrauen sind ausgerissen, eine Unsitte des damaligen Toilettengeschmacks. Sie sitzt auf einem Lehnstuhl, nicht in der offenen Landschaft, sondern vor einer Brüstungsmauer, auf der man noch die Postamente von einfassenden Säulen sieht. Der Fensterausschnitt des Frührenaissanceporträts ist hier erweitert, der Innenraum nur angedeutet. Der Vortrag dieses Bildes nun hat das Duftige, die aufgelösten Umrisse, das sfumato, was Lionardos große Erfindung ist, man kann sagen: das Ziel, worauf seine Kunst hinstrebt. Bei den Florentinern, von denen er ausging, ist die Form das Entscheidende, im ganzen als eine große, etwas kalte Erscheinung, im einzelnen als Linie, als Umriß oder plastisch behandelter Körperteil. Dazu kommt dann die Farbe. Lionardo hat, das sehen wir aus seinen Tagebüchern, unablässig an der Natur beobachtet und studiert, daß Linien, Formen und Farben in der Luft unter der Wirkung des Lichtes dem Auge ganz anders erscheinen, als sie genau gemessen oder unter andern äußeren Umständen geprüft, sind oder zu sein scheinen und herkömmlich dargestellt werden. Er hat zahlreiche Bemerkungen über das Schwinden der Körper in der Luft, das Verschwimmen der Umrisse, die Reflexwirkungen in den Farben, und diesen Schein will er so täuschend, wie es menschlicher Kunst möglich ist, darstellen. Besieht man unter diesen Voraussetzungen einige seiner Handzeichnungen, namentlich weiblicher Köpfe, so liegen hier oft hinter kleinen Unterschieden in der Darstellung der Augenumgebung und des Mundes Probleme für den Ausdruck des seelischen Lebens verborgen, und in der Führung der Umrißlinien, deren Charakter von sehr verschiedener Stärke sein kann, wieder andere für den Unterschied der malerischen Erscheinung. Hier liegt eine Vertiefung und eine Verfeinerung vor, ein leises Verschieben der Grenzen des Darstellbaren in das Gebiet des Geistigen und Empfundenen, etwas, was nur durch langsam tastendes Versuchen gefördert werden konnte. In diesem Sinne nennen wir Lionardo, wenn er auch lange nicht soviel gemalt hat wie viele andere, den größten Maler und seine Kunst spezifisch malerisch. Und daß sein großer Gegner, der junge Titan Michelangelo, für diese vorsichtig ein Problem an

---

naissance" und Berensons „Taktile Malerei" haben geradezu verheerend gewirkt auf den Sprachverstand unserer Kunstschriftsteller (nicht bloß der weiblichen). — Ich weiß wirklich nicht, ob deine Worte sich noch auf die Sache beziehen, über die du reden zu wollen vorgabst, sagt einmal Sokrates bei Plato.

das andere fügende, halbmetaphysische Arbeitsweise kein Verständnis hatte, begreifen wir, ebenso aber auch, daß Raffael hier tiefere Beseelung lernen konnte als von Perugino oder von Timoteo Viti. Der Sinn für Farbe, bekanntlich seit Lionardo eine Schuleigenschaft der Oberitaliener, beruht bei diesen an und für sich aber schon mit auf einer landschaftlichen Grundlage. Die Geschichte der Schule vor Lionardo ist dunkel. Morelli hat zuerst auf einen älteren, Vincenzo Foppa, hingewiesen, dessen Schüler Ambrogio Borgognone vortreffliche warme und satte Farben hat. Mit diesem ist Lionardo gleichzeitig, eher jünger als älter. Jener ist schon seit 1457 in Mailand tätig und auch in der Zeichnung tüchtig, ja bedeutend (vier Figuren eines Martyriums des Sebastian auf einem halbverloschenen Fresko in dem langen Korridor der Brera); er war durch die Schule von Padua gegangen. Es läßt sich annehmen, daß Lionardos koloristischer Sinn in Mailand durch die einheimische Richtung bedeutend gefördert wurde. Wie stark aber dieser Sinn bei ihm war, kann man schon aus seinen Handzeichnungen erkennen. Die Farbe ist ja nicht das einzige Element des Malerischen; dieses beruht ebenso sehr auf der Art, wie Licht und Schatten auf die sinnliche Wirkung hin verteilt werden. Nun wollten die früheren Maler in ihren Zeichnungen mit Stift oder Feder nur die Komposition oder einen einzelnen Gegenstand z. B. einen Kopf in seinen charakteristischen Bestandteilen festhalten. Seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entsteht daneben in Florenz eine ganz andere Art, äußerlich weicher, mit Rötel, Kohle oder Kreide zu zeichnen und tiefer liegende Ausdrücke mit einer der Farbe nahekommenden Behandlung von Schatten und Licht wiederzugeben. Diese breite, malerische, in den Stimmungen mit gemalten Bildern wetteifernde Handzeichnung finden wir besonders reich bei Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Raffael entwickelt. Der ältere Geber dieser Kunst ist aber Lionardo, und ihre Grundzüge gehen zurück auf seinen Verkehr mit Verrocchio und mit den Schülern aus dessen Werkstatt in Florenz. Er selbst wendet in Florenz und zuerst auch noch in Mailand Silberstift an, seit dem Abendmahl 1494 nur noch schwarze und rote Kreide; in der Federzeichnung schraffiert er bis etwa 1500 mit schrägen Parallelstrichen, später mit Kreuzlagen, wozu manchmal Tuschung kommt. — Kein gemaltes Bild Lionardos ist nach den berührten Seiten hin so sehr der Inbegriff seines Könnens wie die Monalisa trotz ihrer Zerstörung. Der warme Fleischton ist im Gesicht verschwunden, aber an den Händen noch sichtbar. So weich wie die Formen in der Luft stehen, so sanft und harmonisch stehen die Farben zueinander, das grüne

Kleid mit den gelben Ärmeln und die grüne, frische, feuchte, wolkige Landschaft. Ihre Dolomitenberge sind lombardisch, denn Lionardos Aufenthalt wechselte in diesen Jahren zwischen Mailand und Florenz. Unruhige Jahre, in die außerdem noch Reisen durch Mittelitalien bis nach Rom fallen. Die Arbeit mag oft unterbrochen worden und um 1506 fertig gewesen sein. Er hat keinen Effekt geben wollen, nichts prächtiges, sondern er hat die ganze Milde und das Behagen eines passiv gestimmten Menschen so gleichmäßig über die Fläche seines Bildes ausgebreitet und alles Malerische so gleichmäßig vollendet gegeben, daß man den Grund dieser Stimmung nun in nichts einzelnem mehr suchen könnte. Er selbst mußte dieses sein eigenes Meisterwerk der Luftperspektive später aus dem Privatbesitz zurückkaufen, für König Franz I., der nicht weniger als etwa 45 000 Franken dafür bezahlt hat. So ist es in den Louvre gekommen.

Mit Michelangelo ist Lionardo öfter zusammengetroffen und, wie es zu gehen pflegt, immer bei Gelegenheiten, die zwei gründlich verschiedene Menschen noch weiter auseinander treiben müssen. Es mag wohl wahr sein, daß Lionardo den Spott hat hinnehmen müssen über die viele Zeit und das Geld für das nicht zustande gebrachte „Pferd". Seit Januar 1504 saß er in der Kommission, die einen Platz für Michelangelos „David" bestimmen sollte (I, S. 254), und gleichzeitig hatte er sich auch als Künstler mit seinem Nebenbuhler zu messen. Für den unlängst vollendeten Saal des Großen Rates im Palazzo Vecchio sollte ein Wandschmuck aus der vaterländischen Geschichte beschafft werden, und während Michelangelo in seinem Karton eine Szene aus einem früheren Kriege gegen Pisa darstellte und in den „Kletterern", beim Baden überraschten Soldaten, seine Stärke, die Anatomie des Menschenkörpers, zeigen konnte, wählte Lionardo den Sieg über die Mailänder in einem Reitertreffen auf der Brücke von Anghiari (1440). Er zeichnete zwischen Oktober 1503 und Herbst 1504 und malte dann ein Stück auf die Wand, und zwar wieder mit Ölfarbe, wie beim „Abendmahl", und auf einen ungeeigneten Bewurf. Dann, im Mai 1506, blieb die Arbeit liegen, und sie ist ebensowenig wieder aufgenommen worden wie das Werk seines Rivalen, das auch unvollendet blieb. Der Karton Michelangelos wurde im August 1505 in den Saal gebracht und war daselbst noch 1510 zu finden, später kam er in den Palazzo Medici; der Lionardos war noch eine Zeitlang in dem Saale des Klosters S. Maria



Abb. 13. Der Kampf um die Fahne. Zeichnung von Rubens nach dem Karton Lionardos (Teilstück). Louvre.

Novella, wo er gezeichnet worden war, zu sehen. Zu beiden wallfahrtete man, und sie waren die Schule für die Welt. Sie sind längst verschwunden. — Lionardo hatte als den am weitesten fortgeschrittenen Teil seiner Arbeit den Kampf von zwei Reiterpaaren um eine Fahne über einigen am Boden liegenden Soldaten dargestellt. Also wieder das Pferd und diesmal in Aktion! Verschiedene Federzeichnungen mit prächtigen Motiven dieser Art im Louvre, in Windsor und Venedig gewähren uns Freude, zeigen aber doch keinen deutlichen Weg zu dem Original, das Vasari anschaulich und treffend beschreibt: der ganze, heftige Grimm der Männer hatte sich den Tieren mitgeteilt, die wie Menschen an dem Kampfe Anteil zu nehmen schienen. So bleibt das für uns verständlichste Überbleibsel eine ausgeführte Zeichnung, angeblich von Rubens, im Louvre (Abb. 13), und darnach der Stich von Edelinck. Einzelne in Kreide angelegte Köpfe sind noch in Pest, Windsor und Venedig, wo auch eine winzige Federskizze noch einen anderen Entwurf der Reitergruppe zeigt.

Daß aus dem Wandgemälde im Ratssaal nichts wurde, daran war äußerlich wenigstens Mailand schuld. Der Gonfalonier Soderini hatte Lionardo Ende Mai 1506 dem Statthalter Ludwigs XII. zu Gefallen auf drei Monate beurlaubt, dieser hielt aber den Künstler bis Mitte Dezember zurück, und schon im Januar 1507 nahm ihn wieder der König selbst — in höflich geführten Unterhandlungen mit den Signoren der Republik — ganz für sich zu allerlei Arbeiten in Mailand in Anspruch. Lionardo lebte dann ständig dort, bis er 1513 nach Rom ging. Wie wir aus zahlreichen Aufzeichnungen mit Skizzen und einem ausführlichen Kostenanschlag sehen, beschäftigte ihn in diesen Jahren ein zweites Reiterdenkmal, noch großartiger als das für den Sforza. Es sollte ganz frei stehen, nicht, wie jenes, unter einem Bogen des Doms, sodann auf einem reichgegliederten Unterbau von Marmor mit acht Figuren Gefangener an den Ecken; der Kostenanschlag von 1509 beläuft sich auf 3046 Dukaten. Es sollte ein Grabdenkmal werden für den Marschall Trivulzio, den Führer der französischen Truppen (der freilich erst 1518 starb); eine im Triumphbogenmotiv geöffnete Halle über dem Sockel sollte den Sarkophag mit der liegenden Gestalt des Toten aufnehmen, — alles nur in Zeichnungen erhalten, denn zur Ausführung kam auch diese Arbeit nicht, und der Anschlag von 1509 ist das Letzte, was wir von ihr hören. Die Reiterstatue eines früheren Entwurfs, den man um 1506 angesetzt hat, zeigt uns das Pferd in der lebhaften Aktion des Anghiarikartons, sich bäumend über einem Gefallenen (Abb. 14). Wie wir aber aus anderen,

späteren Zeichnungen sehen, war das Pferd des Anschlags von 1509 schreitend gedacht. Der Unterbau blieb derselbe. Dessen Architektur ist in den vollen, lebendig reichen Formen gehalten, die der römischen Hochrenaissance zustreben und ohne römisches Denkmälerstudium kaum zu begreifen sind. Die bereits erwähnte Zeichnung zu der Anghiarischlacht in Venedig (S. 26) enthält

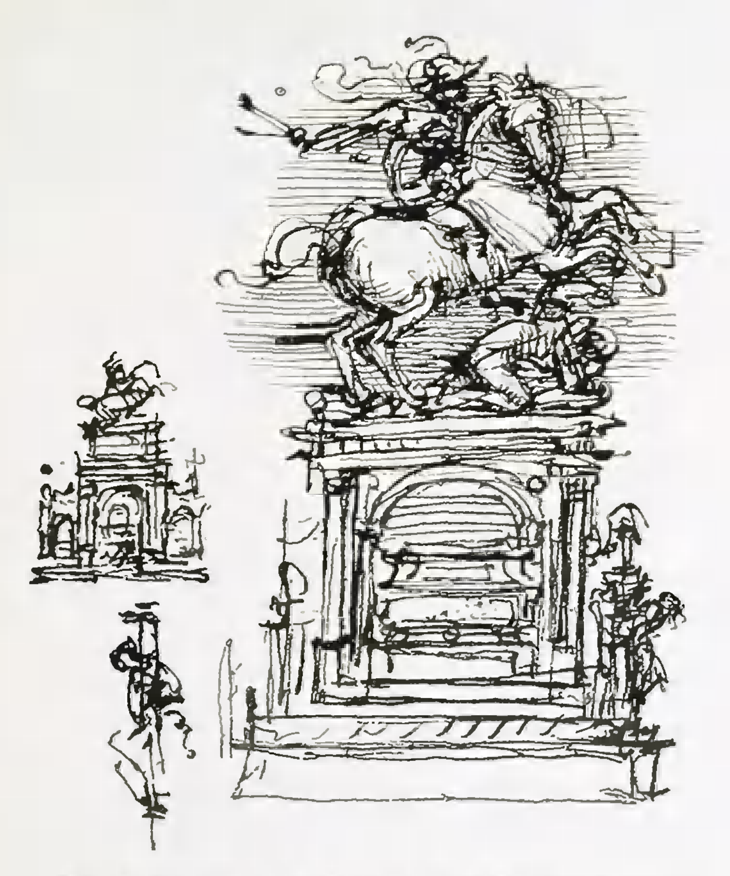


Abb. 14. Entwurf zu einem Reiterdenkmal des Marschalls Trivulzio. Handzeichnung von Lionardo. Windsor.

außerdem noch ein kleines Bauwerk dieser Art, und aus einer Aufzeichnung Lionardos vom März 1505 geht hervor, daß er schon damals einen anderweit nicht überlieferten Aufenthalt in Rom genommen haben muß.

Mindestens fünfzehn Jahre hindurch hat das Pferd Lionardos Gedanken beschäftigt. Er zuerst hat es mit Temperament versehen, gleichsam zu einem Individuum gemacht. Und es will beachtet sein, daß zu derselben Zeit, also unter seinen Anregungen, der junge Raffael das merkwürdigste aller



Abb. 15. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

Pferde für seinen „Heiligen Georg" (Petersburg) malte. Anstatt weiterer Betrachtungen erinnern wir für diese Gabe Lionardos an einige Federzeichnungen zu einem „Georg mit dem Drachen". Wie hat er da zuerst die kriechenden Bewegungen zahlreicher Tiere aus dem Katzengeschlechte studiert (Windsor Nr. 247), um dann allmählich durch allerlei Zusammensetzungen seinen Drachen zu gewinnen, nicht mehr das komische Schreckgebilde der früheren Maler, sondern ein wirkliches Ungetüm, lebendig und glaubhaft (Windsor Nr. 246 = Abb. 15 bis 17). Bei Lionardo ist alles Gegenstand der Untersuchung, alles wird ernsthaft genommen, und an solchen Genüssen müssen wir uns entschädigen für die Enttäuschungen, die uns die meisten der ihm zugeschriebenen Bilder bereiten.

Aber auch solche, an denen er sicher eigenhändig gearbeitet hat, müssen erst studiert werden, ehe sie genossen werden können. Es sind das vor allen diejenigen, denen erst die Betrachtung eine Stelle in seinem Leben anweisen kann.

Es ist für Lionardo bezeichnend, daß er sich abgesehen von dem „Abendmahl" und seinem Schlachtkarton nicht an historische Szenen und große Darstellungen gemacht hat. Seine Beobachtung war zu genau, und er konnte sich in der Sorgfalt der Ausführung nie genug tun — wie man neuerdings gefunden hat, war er sogar kurzsichtig — und was ihn interessierte, konnte er viel besser im kleinen Maßstabe und, anstatt im Fresko, auf dem Tafelbilde mit wenigen Figuren erreichen. So finden wir ihn mit





Abb. 16 u. 17. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

den herkömmlichen Gegenständen der religiösen Tafelmalerei beschäftigt, der Madonna, der „Anbetung“, einem Hieronymus. Vorab gilt für alle, daß er kein Kirchenbild schaffen will für die Andacht, sondern er sucht zuerst den Ausdruck eines vollen, natürlichen Lebens, das dann allerdings auch eine höhere Form annehmen und beschauliche, geistliche Stimmung erwecken kann, also ein religioses Genrebild wird. Auf demselben Wege fand er Raffael begriffen und förderte ihn durch sein Vorbild.

Das früheste dieser Werke ist kein ausgeführtes Bild, sondern eine von Anderen zu Bildern benutzte Erfindung, die Madonna mit der Katze, die sicher noch in die Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehört. Die stark genrehafte Zutat vertrieb am gründlichsten den alten Hoheitszug, der dem Künstler für seine natürliche Auffassung der Dinge im Wege war. Die Grundlage der Komposition gibt eine Handzeichnung der Uffizien (Nr. 421, Br. 448), wo das Kind statt des Lammes eine Katze unbarmherzig an sich preßt (Abb. 18). So wie hier die Katze, wird das Lamm dem derb anpackenden Kinde, das es als Reittier benutzen will, zum Spielgefährten gegeben auf dem Lionardo zugeschriebenen Gemälde „Anna selbdritt“ (Louvre). Ebenso haben es ein sogenannter Cesare da Sesto (Museo Poldi-Pezzoli Nr. 667, ganz klein und hochfein), ferner — nur von der Gegenseite — die Freskolünette von Luini in S. Maria degli Angeli in Lugano (von 1530, aus dem Refektorium des Klosters), Raffaels „heilige Familie mit dem Lamme“ (Madrid) aus seiner florentinischen Zeit, und eine Madonna Sodomas (Brera). Die Schüler haben also hier nur das Motiv festgehalten, nicht das unheilige Tier. Bei Dürer und oberitalienischen Malern kommen dann auch Meerkatze und Affe neben der Madonna vor, und Lionardo selbst hat noch auf einem Blatte (Windsor Nr. 186 Br.) dreimal ein Kind und eine Katze als Studie zu einer Gruppe „Madonna mit dem kleinen Johannes und der Katze“ zusammengestellt.

Dann beschäftigte ihn die Anbetung der Könige. Vorher schon hatte er ein Altargemälde für die Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio übernommen, der Auftrag ging von Piero Pollajuolo im Januar 1478 auf ihn über und nahm ihn eine Zeitlang in Anspruch, es war aber keine „Anbetung der Könige“, wie man früher gemeint hat, sondern eine „Madonna mit Heiligen“. Im Mai 1483 trat Ghirlandajo für ihn ein, lieferte aber ebenfalls nichts, für diesen dann Filippino Lippi, dessen große Konversation von 1485 (Uffizien Nr. 1268) nunmehr nicht in jener Kapelle, sondern in dem Saal der Otto di Pratica ihren Platz bekam. Inzwischen

hatte Lionardo seit 1480 eine „Anbetung der Magier" für die Mönche von S. Donato im Buschwald (Scopeto) übernommen, er wohnte damals nicht mehr bei Verrocchio, sondern in einem eigenen Hause, und er war noch im Herbst 1481 bei der Arbeit, die langsam vorrückte und niemals vollendet wurde. Erst 1496 erledigte an Lionardos Stelle auch diesen Auftrag Fi=



Abb. 18. Madonna mit der Katze. Handzeichnung von Lionardo. Uffizien.

lippino Lippi mit seiner „Anbetung" (Uffizien Nr. 1257). Von Lionardos Arbeit hören wir seit dem Herbst 1481 nichts mehr; noch im Juli verpflichtet sich der Maler, das Werk spätestens in dreißig Monaten abzuliefern. Die Mönche werden ihn von seinem Kontrakt gelöst und die unfertige Tafel in ihren Besitz genommen haben, es ist die braun untermalte „Anbetung",



Abb. 19. Anbetung der Könige (ohne den oberen Teil), von Lionardo. Florenz, Uffizien.

die jetzt in der Tribuna der Uffizien hängt. Sie hat dasselbe Format wie Filippinos Anbetung. Aber das Bild Lionardos ist kein erster Entwurf, es hat schon eine längere Geschichte, die wir uns aus verschiedenen Studien zusammensetzen müssen. Wir stellen über diese einige Bemerkungen zusammen, wobei wir das Ergebnis, die Helldunkeluntermalung der Uffizien, im Auge behalten.

Zuerst hat er an eine „Anbetung der Hirten" gedacht, nach deren Skizze (Federzeichnung im Bonnatmuseum zu Bayonne) die Madonna das Kind mit anbeten sollte. Dann ging er zu einer „Anbetung der Könige" über. Wir sehen zunächst auf einer ausgeführten Federzeichnung (aus der Sammlung Galichon, Louvre; Abb. 20) in einer hohen Renaissancehalle mit offnem Dachstuhl die Madonna, aber noch nicht in die Mitte gerückt wie auf dem Bilde der Uffizien, sodann die Könige, nackt als Modelle, mit ihrem Gefolge aufgestellt. Alle begrüßen dramatisch das Kind. Dazu gehören einzelne Studien mit Königen und nackten Akten (Louvre; Malcolm

in England). Dann kommt eine neue Studie für den Hintergrund (Uffizien) in Breitformat mit einer sehr schönen, perspektivisch aufgebauten Architektur und vielen Figuren, Pferden und einem Dromedar. Weitere Studien zu einzelnen Figuren dieses Hintergrundes finden sich im British Museum und in der Sammlung Armand (Paris). Und nun erst kommen wir auf das untermalte Bild der Uffizien (Abb. 19), auf dem wir einen großen Teil dieser



Abb. 20. Anbetung der Könige. Federzeichnung von Lionardo. Louvre.

einzelnen Elemente wiederfinden, das aber im Aufbau durchaus von der früheren Form abweicht und, wenn man sich durch den unfertigen Zustand nicht stören läßt, die ganze Reife und Höhe der Durchbildung offenbart. Zwischen ihm und den ersten Studien, die in den Anfang der achtziger Jahre zurückgehen können, scheint doch eine längere Zeit zu liegen. Die Gruppierung ist nicht mehr breitbildartig, von rechts nach links gestreckt, sondern mehr vertikal, die Figuren sind enger um die Madonna als Mittelpunkt zusammen-

gerückt, die Szene ist in eine freie Landschaft gelegt, und die Architektur nur in einigen malerischen Resten als Hintergrund geblieben. Die Hauptgruppe, die sich halbkreisartig um die Madonna zieht, zeigt ein Leben, eine Bewegung, wie sie die früheren Florentiner, selbst Sandro auf dieser Darstellung (I, S. 248) noch nicht haben. Zwei Könige knieen rechts und links, der älteste hat sein Geschenk schon dargebracht und neigt den Kopf ganz zur Erde. Joseph, mit dem Deckel eines Gefäßes in der Hand, lehnt sich von hinten zu Maria herüber, und das Kind hebt die Rechte segnend; das ist der letzte Rest des Kirchenstils, der sich aber für diesen Gegenstand immer noch schickt. Das Bild mit seiner durchdachten, reichen Komposition kann schwerlich gemacht worden sein, ehe Lionardo nach Mailand ging. Es ist bereits „Hochrenaissance“. Die ausdrucksvollen Akte springender und stehender Pferde im Hintergrund setzen schon die Studien für das Denkmal des Sforza voraus. Es ist das Werk eines reifen Meisters und die Schule für Raffael.

Diesen Eindruck haben alle älteren Forscher seit Waagen gehabt. Nun kommen aber die Urkunden und scheinen uns zu sagen, daß Lionardo schon im Herbst 1481 sein Verhältnis zu den Mönchen von S. Donato gelöst habe, und vor Jahresschluß soll er nach Mailand aufgebrochen sein. Man vergegenwärtige sich den Engel Lionardos auf der „Taufe Christi“ von Verrocchio um 1477, man stelle ihm das ganze Werk der „Anbetung“ gegenüber, von den Zeichnungen bis zu der untermalten Tafel, und die Annahme eines so kurzen Zeitraums für diese Entwickelung wird beinahe zur Unmöglichkeit. Wenn uns freilich mit einemmale eine einzige neu gefundene Tagebuchnotiz den Abschluß der „Anbetung“ 1481 bezeugte, so hätten wir das Wunderbare anzuerkennen, daß der junge Lionardo schon jetzt ein voller Cinquecentokünstler war. Bis dahin ziehen wir es vor anzunehmen, daß er von Mailand aus noch einmal nach Florenz zurückgekehrt sei (Strzygowski), und setzen die „Anbetung“ der Uffizien in die folgenden Jahre, aber vor 1496, weil damals Filippinos Ersatzbild fertig war.

Die Madonna mit der Mutter Anna, welche Lionardo gleich nach seiner Rückkehr aus Mailand 1501 von den Mönchen der Annunziata in Florenz aufgetragen worden war, ist erhalten in einem unbestritten echten Karton (London, Akademie der Künste; Abb. 21) und in einem nur in wenigen Teilen eigenhändigen und nicht ganz vollendeten Bilde (Louvre; Abb. 22). Beidemale sitzt Maria im Schoße der Anna, aber auf dem Karton sind die Köpfe der zwei Frauen parallel und in gleicher Höhe, auf dem Bilde dagegen beugt sich Maria nieder zu dem Kinde, das bemüht ist,

das Lamm wie ein Reittier zu besteigen. Auf dem Karton endlich sitzt das Kind auf dem Schoße der Maria, und als vierte Figur naht sich ihm der Johannesknabe. Der Karton ist ungemein frei und groß gezeichnet und hat



Abb. 21. Madonna mit der h. Anna. Karton von Lionardo (obere Hälfte). London, Akademie.

außerdem einen rituellen Zug: das Christuskind erhebt die Rechte segnend dem Johannes entgegen, und Anna zeigt mit der Linken gen Himmel. Das Bild des Louvre dagegen ist ganz Genrebild: zwei Frauen haben sich an den Rand eines Baches gesetzt, und das Manöver mit dem Lamm erinnert

an die „Madonna mit der Katze“ (S. 30). Die Tracht und die Landschaft sind auf beiden Darstellungen mailändisch. Wie verhalten sich nun der Karton und das Bild zueinander? Vasari beschreibt uns den Karton so wie wir ihn jetzt sehen, nur setzt er irrtümlich das Lamm hinzu, das doch nur auf dem Louvrebilde vorhanden ist. Aber am 3. April 1501 gibt ein Agent der Isabella von Mantua in Florenz, der Karmeliter Novellara,



Abb. 22. Madonna mit der h. Anna, von Lionardo. Louvre.

einen Bericht an seine Herrin, wie er Lionardo an der Arbeit getroffen habe bei dem Karton für die Annunziatenbrüder, und nun beschreibt er den Gegenstand, aber nicht entsprechend dem Londoner Karton, sondern dem Bilde im Louvre! Also hat Lionardo dieses um 1501 komponiert, und darnach ist später das Bild des Louvre gemalt worden. Ob aber darum dieses Bild von Lionardo ist? Novellara schreibt: „Er hat nichts weiter gemacht. Zwei Schüler sitzen daneben und machen Porträts. Er retuschiert sie bisweilen.

Zur Malerei hat er keine Geduld. Er treibt Geometrie." Ein solches Schülerbild ist auch das im Louvre. Lange Jahre nachher im Oktober 1517 sah es noch der Kardinal von Aragon in Lionardos Werkstatt auf dem Schlosse



Abb. 23. La Vierge aux rochers, von Lionardo. Louvre.

bei Amboise. Damals war der betagte Künstler, wie des Kardinals Sekretär berichtet, an der rechten Hand gelähmt. Man nimmt an, daß nur die Köpfe und ein Teil der Füße von ihm selbst herrühren. Wann aber ist der Londoner Karton entstanden? Stilkritisch muß er unbedingt, aber nicht etwa

wegen der rituellen Haltung, auf eine frühere Stufe gesetzt werden als der Entwurf zu dem Louvrebilde, womit jedoch kein Unterschied nach Jahren und überhaupt keine Zeitbestimmung gegeben ist. Erinnert er doch im Charakter



Abb. 24. Madonna in der Felsgrotte, von Lionardo. London.

stark an die Monalisa. Ihr Altarbild haben die Annunziatenbrüder niemals bekommen. Die Komposition des Louvre ist von den Nachfolgern Lionardos gegen zwanzigmal wiederholt worden, die des Kartons einmal von Luini (Ambrosiana Nr. 281 mit Hinzufügung des Joseph), wenn dieses hölzerne

Machwerk wirklich von Luini ist. Beide enthalten manchen Zug von überlegter Schönheit. Dem natürlichen Gefühl wird freilich das Sujet an sich von Herzen widerwärtig bleiben.

Die Madonna in der Felsgrotte ist in zwei ausgeführten Gemälden erhalten. Das eine (Louvre; Abb. 23) stammt aus der Sammlung des Königs Franz I., das andere (London; Abb. 24) kam um 1777 nach England aus der Brüderschaftskapelle S. Francesco in Mailand, für die Lionardo den Gegenstand als Mittelstück eines Altarwerkes zu malen hatte; die zwei musizierenden Engel der Flügel, von Lionardos Arbeitsgenossen Ambrogio de Predis, gelangten zunächst in die Casa Melzi und vor kurzem ebenfalls in die National Gallery. Aus der Geschichte der Bilder allein läßt sich nicht feststellen, welches den größeren Anspruch hat, auf Lionardos Hand zurückgeführt zu werden. Wir sind zunächst auf ihre äußere Erscheinung angewiesen. Zuerst muß für beide gelten, daß wir einer ganz vollendeten und durchdachten Komposition gegenüberstehen, mit der Gruppierung im Dreieck und mit einer meisterhaft durchgeführten Wirkung des Helldunkels, aus seiner späteren, reifen Zeit. Es geht also nicht an, daß man eine Notiz des Künstlers auf einer Handzeichnung (Kopf des h. Leonhard, Uffizien): „ . . . 1478 fing ich die beiden Madonnenbilder an" auf diese Komposition beziehe. Auch die Handzeichnungen: der Kopf des „Christkindes" dreimal und der „Johanneskopf" auf demselben Blatte (Louvre), die Büste des „Christkindes" in Rötel und drei andere Zeichnungen (Windsor), der „Johanneskopf" (Chatsworth) und eine herrliche Silberstiftzeichnung auf braunem Papier mit einem weiblichen Kopf für den Engel (Turin; Abb. 25) lassen nicht an eine so frühe Zeit denken. Was aber vor allem hat Lionardo



Abb. 25. Weiblicher Studienkopf für den Engel der Felsgrottenmadonna, von Lionardo. Turin.

mit dem wundersamen Gegenstand beabsichtigt? Die Mutter hat sich mit den beiden Kindern in einer Felsgrotte am Rande des Wassers niedergelassen. Der Johannes naht zwar dem Christkind mit anbetender Gebärde, und dieses gibt mit erhobener rechter Hand darauf Bescheid. Aber der rituelle Nebenzug tritt doch zurück gegenüber der ganzen Situation, dem Märchenhaften und Nordischen einer an Dürer erinnernden Naturpoesie, der Grotte mit der liebevoll ausgeführten Vegetation und dem Durchblick in die sonnige Dolomitenlandschaft. Die Hauptsache ist also eine Dichtung mit den herkömmlichen Typen, eine poetische Erfindung im religiösen Gewande, ganz im Sinne Lionardos und etwas erinnernd an die im Schoße der Anna sitzende Maria in der Komposition des Louvrebildes. Ob der erwachsene knieende Engel, der mit der Linken das am Wasser sitzende Christkind umfaßt, eine Art Schutzengel sein soll? Jedenfalls ist es ebenso unpassend wie unschön, und es stört das Gleichgewicht wie die Stimmung, daß er auf dem Louvrebilde die rechte Hand mit dem Zeigefinger vorwärts auf den kleinen Johannes hinweisend hinausstreckt. Das von Lomazzo beschriebene Altarbild in S. Francesco (1584) hatte diesen Engel nicht. Das Zeigen ist eine Gebärde des quattrocentistischen Stils, deren Beseitigung auf dem Londoner Bilde dieses als das später entstandene vermuten läßt. Außerdem sind hier die Pflanzen und vieles andere Beiwerk natürlicher und weicher gemacht, z. B. die Ränder und Falten der schweren Gewänder und die feineren Stoffe an der Madonna, die Haare, und bei dem Engel der Augenlidaufschlag. Die Heiligenscheine, das Rohrkreuz und die übermalte Hand der Maria sind übrigens ganz späte Zutaten. Der Engel ist entschieden besser, das Gestein der Felsen flotter, der Vordergrund breiter. Auf dem Louvrebild ist alles feiner, schärfer und spitzer, man möchte sagen: ängstlicher gegenüber der vereinfachenden Betonung der Hauptsachen auf dem Londoner Bilde, und wenn es auch sicherlich kein von Lionardo eigenhändig zu Ende gebrachtes Werk ist, so erhält es doch durch einen wichtigen Umstand eine Beglaubigung, die dem Londoner Bilde fehlt. Alle jene Handzeichnungen gehören mit Ausnahme des Turiner Kopfes entschieden nur zu dem Louvrebilde. Kehren wir nun noch einmal zu der Geschichte der beiden Bilder zurück, so hat in bezug auf ihr Wertverhältnis die Forschung der letzten zehn Jahre zu folgendem Ergebnis geführt. Um 1494 wenden sich Lionardo und Ambrogio mit einer Beschwerde an die mailändischen Behörden: Die Brüderschaft von S. Francesco will anstatt des für das ganze Werk vereinbarten Preises von 300 Dukaten für das Mittelbild allein nur

25 zahlen, während es doch nach der Meinung der Maler 100 wert ist und verschiedene Personen es dafür zu kaufen bereit sind. Die Maler fordern nun, daß entweder die Brüderschaft zur Erfüllung ihres Kontrakts gezwungen oder die Tafel den genannten Käufern überlassen werde. Das letztere wird geschehen sein, und so ging das Streitobjekt, das Louvrebild, den Brüdern verloren, die sich demnächst zu den Flügelbildern Ambrogios ein neues Mittelstück, das Londoner Bild, entweder von ihm oder von anderen Schülern Lionardos malen ließen.

Ein durchaus eigenhändiges Werk ist endlich der heilige Hieronymus (Galerie des Vatikans), eine interessante Untermalung auf einer Holztafel, woran wir Lionardos technisches Verfahren beobachten können. Auf weißem Grund pflegte er vorzuzeichnen, dann braun zu untertuschen und darüber mit grauer Deckfarbe zu modellieren. Erst die Lasierung mit neuen Farben, die bei dem Hieronymus fehlt, ergab das Kolorit. Der Heilige mit seinen abgemagerten Körperformen war für Lionardo ein Problem, zuerst der Anatomie, dann, innerhalb der Höhle, in die er gesetzt ist, des Helldunkels, und endlich ergab die ganz durchdachte Führung der Linien mit dem Spiel ihrer Gegensätze eine äußerst wirksame Kompositionsfigur. Wäre der „Hieronymus“ je vollendet worden, so hätten wir ein Kunstwerk zu bewundern, aus einfachen, alten, aber neu angewendeten Mitteln mit großem Bedacht zusammengesetzt. Es fällt schwer zu glauben, daß die ihrem Stilcharakter nach frühestens in die neunziger Jahre zu setzende Tafel mit einem 1478 erwähnten Hieronymus identisch sein soll.

Es war uns nicht vergönnt, in einem einzigen vollendeten und zugleich wohlerhaltenen Bilde einen ganz reinen und vollständigen Eindruck von Lionardos Kunst zu empfangen. Wir konnten an dem auf uns Gekommenen immer nur einzelne Seiten seines großen Talents wahrnehmen. Seine Arbeit ist dem nächsten Geschlechte zugute gekommen. Vor allem Raffael, der jung starb, ein Jahr nach ihm. Sodann dem bedeutendsten Koloristen nächst Tizian, Correggio, der sich in Farbe, Luft und Licht ganz nach Lionardos Grundsätzen bildete. Außerdem hat Lionardo eine eigene, mailändische Schule hinterlassen, die in dem leuchtenden und wechselreichen Kolorit und in einem gemeinsamen Vorrat von Typen auf ihn zurückgeht, und deren hervorragendste Vertreter Luini und Sodoma sind. Bessere Bilder dieser und anderer Nachfolger hat eine weniger kritische Zeit dann

dem großen Meister selbst zugeschrieben, und manche davon sind erst in neuester Zeit ihren Urhebern zurückgegeben worden, so wahrscheinlich mit



Abb. 26. Leda, von Salaino (?). Französischer Privatbesitz.

Recht das übermalte Fresko der „Madonna mit dem Stifter“ in S. Onofrio in Rom dem Boltraffio (Frizzoni), ferner ein feines Männerporträt, der



Abb. 27. Verkündigung, von Lorenzo di Credi (?). Louvre.

„Goldschmied" des Palazzo Pitti, dem Ridolfo Ghirlandajo (von Morelli, I, S. 278). Anderes wieder läßt sich wenigstens noch der Erfindung nach an Lionardo anknüpfen. So die Leda, die er zwischen 1516 und 19 für Franz I. nach Fontainebleau geliefert hat. Aber sie ist verschwunden, so oft man sie auch *wieder aufgefunden zu haben meinte. Morelli hat in fünf verschiedenen* Handzeichnungen (Ambrosiana, Weimar, Chatsworth, Windsor), von denen Andere drei dem Lionardo und eine (Windsor) dem Raffael zugeschrieben haben, Sodomas Hand erkannt, der ebenfalls eine Leda gemalt haben muß. Ihm gab man früher auch ein Bild der Galerie Borghese (Nr. 434), aber dieses ist eine Kopie nach einem geringeren Meister als Sodoma. Das beste vorhandene Ölbild, in französischem Privatbesitze (früher de la Rozière, jetzt de Ruble; Abb. 26), eine Leda mit vier Knaben anstatt der überlieferten zwei, hat man dem Lieblingsschüler Lionardos, Salaino, zugewiesen. Die Annahme zweier Kompositionen Lionardos nach den Unterscheidungsmerkmalen dieser Nachbilder ist haltlos.

Im Gegensatz zu dieser dem Lionardo nehmenden und sein Werk von Zusätzen reinigenden Kritik ist die neueste Forschung bemüht gewesen, eine ihr aufgefallene Lücke in der Überlieferung seines Lebenswerkes auszufüllen, indem sie eine Anzahl sogenannter Jugendwerke zusammenstellte, in denen man früher nur seinen Einfluß hatte erkennen und zugeben müssen. Wir erwähnen sie hier, weil ihre Betrachtung, auch wenn das Ergebnis negativ ist, Lionardos Erkenntnis nur fördern kann.

An religiösen Darstellungen kommen zuerst zwei untereinander verwandte Breitbilder mit der Verkündigung in Betracht. Auf beiden befinden sich Maria und der Engel, ziemlich weit voneinander getrennt, in einer zierlich gezeichneten Renaissancehalle mit Durchblick in eine gartenartige Landschaft. Das eine Bild (Louvre Nr. 158; Abb. 27), bisher Lorenzo



Abb. 28. Verkündigung, von Lionardo (?). Florenz, Uffizien.

di Credi genannt, würde sowohl in der Formgebung, z. B. der Maria (Handzeichnung dazu in den Uffizien), als in der Zeichnung des Ganzen in die Frühzeit Lionardos (um 1470), dem es zuerst Morelli zugeschrieben hat, passen. Auf dem zweiten (Uffizien Nr. 1288; Abb. 28, früher Ridolfo Ghirlandajo genannt; andere haben an Verrocchio gedacht) erinnert das ganze Beiwerk und außerdem besonders der Engel an das Bild im Louvre, und es könnte wohl einzelnes, z. B. dieser Engel, darnach gemacht worden sein. Hiernach könnte mit derselben Begründung wie jenes, auch dieses Lionardo zugeteilt werden (was zuerst von Liphardt geschehen ist), wenn nicht die aufrechtsitzende, sehr repräsentativ gehaltene Maria mit ihrem dicken Kopfe für Lionardo, namentlich an einem Jugendwerke, eine recht fremdartige, man darf vielleicht sagen: eine unmögliche Erscheinung wäre.

Wir kommen nun zu zwei sehr ungleichen Madonnenbildern. Bei der Madonna Litta (Petersburg; Abb. 29) spricht für einen Anteil Lionardos eine sehr schöne, echte Handzeichnung des Kopfes (Louvre; Abb. 30), die in die frühere Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehören wird, sodann die feine und edle Erscheinung der zart empfundenen Figur, endlich ihre sehr besondere Haltung: die Art, wie der Dreiviertelprofilkopf zwischen die zwei Fenster mit den Landschaftsausschnitten gesetzt ist. Die Tracht ist mailändisch, und Lionardo könnte das Bild angefangen haben. Für Bernardino de' Conti (Morelli) ist die Ausführung jedenfalls zu gut. Der wirkliche Urheber wäre noch zu suchen. Eher als Ambrogio de Predis könnte Boltraffio auf diese Ehre Anspruch haben. Eine „Madonna" in München (seit 1889), die man dort dem Lionardo zuschreibt, ist sehr viel geringer. Man

wird durch Nebendinge an Lorenzo di Credi und damit an die Art, wie man sich den jungen Lionardo denkt, erinnert, aber sie machen doch den Eindruck von Einzelheiten, die ein Nachahmer zusammengesucht hat. Alle Frische eines jugendlichen Strebens fehlt, und vor allem fehlt — man sehe den Kopf! — die Grazie und das Seelische, was wir bei Lionardo auf jeder Stufe finden müssen. — Dagegen ist die große Auferstehung Christi



Abb. 29. Madonna Litta, nach Lionardo. Petersburg.

mit den Heiligen Leonhard und Lucia (Berlin Nr. 90 A; Abb. 31), ein ganz vorzügliches Bild nach Zeichnung und Farbe, mit Bedacht aufgebaut und mit vieler Sorgfalt ausgeführt, bis zu dem Beiwerk, den Pflanzen und dem Landschaftshintergrunde. Es hängt außerdem noch durch eine Studie zu dem Kopfe des Leonhard (S. 39, von der Gegenseite genommen) mit Lionardo zusammen und ist würdiger, als die anderen, diesem gegeben und, wie sich dann von selbst versteht, in die erste Mailänder Zeit gesetzt zu werden (Bode). Haben wir aber irgend etwas mit ähnlicher Sorgfalt



Abb. 30. Handzeichnung Lionardos zu Abb. 29. Louvre.

von Lionardo selbst ausgeführtes, und macht nicht doch das Bild den Eindruck, als sei es gemalt von jemand, der sich mehr Muße ließ, als Lionardo zu tun pflegte?

Hin und wieder begegnet man weiblichen Porträts, durch die man sich gern an Lionardo erinnern läßt, ohne daß man damit ein Urteil über den wahren Urheber abgibt. Dahin gehört das schöne Bildnis einer „Dame mit dem Wiesel", richtiger mit dem Hermelin, in Tracht und Typus der Belle Ferronnière, aber ins Süßliche verzogen, beim Fürsten Czartoryski (Krakau). Das Porträt der Galerie Liechtenstein in Wien (Ginevra dei Benci) gehört zwar sicher in den Kreis der Schule Lionardos, aber für ein Jugendwerk von ihm selbst (Bode) erscheint es doch zu wenig frisch. Man müßte sich denn von seiner Entwickelung eine ganz andere Vorstellung machen. Gegenüber dem Engel auf dem Bilde Verrocchios (I, S. 262) hat man doch einen anderen Eindruck: den hat ein aufstrebender Künstler geschaffen, während die jetzt als Jugendwerke Lionardos angesehenen Bilder Merkmale überlegter Bearbeitung an sich tragen.

Der Kreis von Schülern und Nachahmern Lionardos ist sehr groß. Er umfaßt auch den Geschichtschreiber der Schule, Lomazzo, und Francesco Melzi, den reichen und vornehmen jungen Gönner, der des Meisters literarischen Nachlaß erhielt. Wir kennen noch nicht einmal alle Nachahmer mit Namen. Die meisten dieser Maler — ihre Werke finden sich hauptsächlich in Mailand, ausgesuchte Bilder kleineren Formats namentlich in dem köstlichen Museo Poldi-Pezzoli, selten außerhalb Italiens, wenn man von Paris und London absieht — haben keinen eigenen Stil entwickelt, wie die Bildnismaler Ambrogio de Predis und Bernardino dei Conti, oder



Abb. 31. Auferstehung Christi, von Lionardo (?). Berlin.

wie Giovanni Pedrini, Marco d' Oggiono, Cesare da Sesto, der dann zu Raffael überging, und Salaino (der „kleine Salaì"), der sich ganz eng an Lionardo anschloß. Selbständiger sind Boltraffio und Solario, der gute Landschaftshintergründe hat und in Licht und Farbe, auch in seinen



Abb. 32. Christus vor Pilatus, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

Figuren bisweilen dem Lionardo oder dem Correggio nahe kommt (la vierge au coussin vert, Louvre).

Am fruchtbarsten von allen ist Bernardino *Luini*. Er wurde vor



Abb. 33. Verkündigung, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

1480 wahrscheinlich am Lago Maggiore geboren und lebte bis nach 1533; wir wissen nichts weiter von ihm, und auf seinen Bildern bezeichnet er sich äußerst selten. Er hat durch eine Menge Fresken Lionardo gewissermaßen popularisiert, und wenn er da oft flüchtig ist und sich leicht wiederholt, so

erreicht er in seinen besseren Tafelbildern religiösen Inhalts mit einer sorgfältiger ausgeführten Zeichnung und einem satten, tiefen Kolorit eine hohe Stufe der Kunst. Er war vor allem ein tüchtiger Techniker und kam von der älteren Schule Borgognones (S. 23) her erst später, gegen 1510, als Lionardo schon nicht mehr dauernd in Mailand war, unter dessen Einfluß. Er hat dann wieder den etwas älteren Gaudenzio Ferrari, den kräftigen Sohn des piemontesischen Berglandes, unter diesen Einfluß gebracht. Gaudenzios Fresken und Tafelbilder befinden sich in derselben Gegend, wo Luini, bisweilen an demselben Orte mit ihm zusammen, gearbeitet hat. An Erfindung, an kräftigem, stürmischem Leben und an Vielseitigkeit der Begabung steht er über Luini. Er erreicht zuweilen eine übernatürliche Schönheit, die aus dem Märchen geboren scheint und ihren duftigen, goldigen Schimmer wie lauter glitzernde Lichter in die Welt wirft. So auf seinem schönsten Bilde, einem Fresko in Vercelli, Chor von S. Cristoforo, um 1530, einer Madonna mit Stifterinnen in einem lauschigen Boskett unter Fruchtbäumen mit Engeln darauf. Solch ein Übersprudeln kennt Luini nicht. Er bleibt ruhig und gleichmäßig anmutig. Sein Kolorit ist dagegen tüchtiger, harmonischer, während Gaudenzio leicht bunt und grell wird. Als Beispiele der scharfen Charakteristik sowohl wie der sanfteren, zarten Schönheit, deren Gaudenzio mächtig ist, mögen zwei Szenen dienen aus einem umfangreichen Passionscyklus in Fresko aus seiner frühen Zeit, bezeichnet 1513 (Abb. 32 u. 33). In der Architektur namentlich des Pilatusbildes gibt sich der Mailänder zu erkennen.

Luini kann man nicht aus einzelnen Bildern und nicht in einer Galerie kennen lernen. Zu seinem Wesen gehört mit die organisierte Betriebsamkeit und die Schnellfertigkeit, die sich kundgeben in einer für die Kraft eines Menschen geradezu unbegreiflichen Menge von tüchtig gemalten Fresken. Manche befinden sich noch an ihrem Ursprungsort (Saronno, Mailand, Lugano), die meisten, namentlich solche aus seiner früheren Zeit, sind aus zum teil verfallenen Kirchen und Klöstern und aus Privathäusern in die Brera und andere Museen Mailands, einige auch (aus Casa Litta) nach Paris gekommen. Luini muß sich bei seinen vielen Aufträgen früh eine Werkstatt mit zahlreichen Gehilfen eingerichtet haben, deren ungeschickte und uninteressierte Hand wir an mancher geringen und gleichgültig hingemalten Figur wahrnehmen. Daß er trotzdem das alles bewältigen konnte und soviel ausgeführt hat, zeugt immer noch von einer seltenen und sicheren Leichtigkeit. Er behielt die Fäden in der Hand und teilte dem Ganzen die

Züge einer allgemeinen, immer erfreulichen Anmut mit, die die vielen Unebenheiten und den Mangel an einer tieferen Erfindung verdecken. Eigene Gedanken oder besonders originelle einzelne Motive oder auch nur einen an sich durch die Stoffwahl bedeutenden, überraschend wirkenden Gegenstand darf man bei ihm nicht suchen. Er ist nicht interessant, im geistigen Ausdruck und in der inneren Verknüpfung eines Vorgangs nicht tief und vor allen Dingen niemals dramatisch. Am besten gelingt ihm die ruhige Szene und das Andachtbild. Er gibt Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, seltener Mythologie oder römische Geschichte in guten, fertigen, nicht sehr individuellen Typen und so, daß die Komposition der schwächere Teil, die Hauptsache jedoch die schöne Einzelfigur einer Frau oder eines jüngeren Mannes ist. Aber wo die Formen sich wiederholen, und bei figurenreichen Darstellungen hinter dem Aufwande der Mittel sich der Eindruck geistiger Leere bemerklich macht, da führt uns seine einzig schöne, kräftige und bunte, aber harmonische mailändische Farbe über die Mängel hinweg, und auf Tafelbildern seiner besten Zeit erreicht er sogar die Wirkungen eines an Correggio erinnernden Helldunkels. Auch hier gilt unsere Bewunderung mehr seiner Technik als der geistigen Tiefe, und fast noch mehr den wundervollen Blumen und der Landschaft als der Madonna, oder doch auch an dieser mehr den Einzelheiten, wie dem Augenniederschlag oder



Abb. 34. Madonna vor dem Felsen. Fresko von Luini. Pavia, Certosa.

den Haaren oder dem Impasto des Fleisches. Einzelne Madonnen hat er sehr oft und in allen Abschnitten seines Lebens dargestellt. Sie sind gewöhnlich mit ihrer landschaftlichen Umgebung durch eine besondere Naturstimmung oder durch hübsch erfundene Einzelheiten glücklich verbunden, und wenn der geistige Gehalt ihres auf Lionardo zurückgehenden Typus auch nicht bedeutend ist (am wenigsten genügen die Hände!), so ist es doch, als spräche aus diesen ruhigen Bildern jedesmal zu uns eine große persönliche Güte, und unter allen seinen Werken werden sie deshalb den Beschauer am leichtesten gewinnen. Ein hier abgebildetes Fresko aus seiner früheren Zeit (Abb. 34), worin man für das Gesagte einen Anhalt finden mag, gibt außerdem durch den kräftigen Strich und die scharfen Lichter eine Vorstellung von den Wirkungen seiner Technik.



Abb. 35. Madonna mit Antonius und Barbara, von Luini. Mailand, Brera.

Auf seiner vollen Höhe sehen wir ihn in einem wirklich monumentalen und zufällig auch bezeichneten Werke, einer thronenden Madonna in Fresko von 1521 (jetzt im Saal der Affreschi der Brera) mit dem Einsiedler Antonius und Barbara und einem an Bellini erinnernden Lautenengel auf der Thronstufe (Abb. 35). Eine so geschlossene Komposition findet sich bei ihm nicht oft. Auch in der Farbe, der warmen Skala oder der „blonden Manier“, hat er nun seine Vollendung erreicht. Eine für Luinis Vermögen besonders glückliche Leistung ist auch ein Fresko aus einem Palast bei Monza: drei vorsichtig tragende Engel legen die heilige Katharina in einen antikisierenden Sarkophag (Luinisaal der Brera; Abb. 36).

Wir folgen ihm jetzt an die Hauptstätten seiner Freskomalerei. In



Abb. 36. Bestattung der h. Katharina, von Luini. Mailand, Brera.

der kleinen Wallfahrtskirche zu Saronno hat er außer einzelnen Figuren vier größere Fresken gemalt, im Durchgang nach dem Chor (in einem breiteren Format als die zwei anderen) „Mariä Vermählung“ und „Jesus unter den Schriftgelehrten“, im Chor selbst die „Anbetung der Könige“ und die „Darstellung im Tempel“ (bezeichnet und datiert 1525). Das erste und das letzte Bild sind durch Übermalung entstellt. Das schönste ist die Anbetung, ein Gegenstand, den er öfter behandelt hat (Louvre Nr. 1360 aus Casa Litta), aber hier mit der höchsten Anmut, deren er fähig ist (Abb. 37). Ein Page, der hinter dem ältesten König steht und diesem Schwert und Turban hält, wäre Lionardos oder Raffaels würdig. Die Kuppel dieses farbenerglänzenden Raumes bedeckte Gaudenzio Ferrari zehn Jahre später mit seiner erstaunlichsten Schöpfung, einem um den segnenden Gottvater geführten Kranz von dreißig auf Wolken schwebenden Putten und darunter einem Konzert von über hundert langbekleideten Engeln. Luini hat hier nicht sein umfangreichstes Werk geschaffen, denn sein späteres Passionsbild in Lugano ist großartiger, — wohl aber das seiner Begabung angemessenste und das heiterste, glänzendste. Es ist darin nicht der große Stil der Florentiner, etwa Ghirlandajos, in die Sprache des 16. Jahrhunderts übersetzt. Man wird vielmehr an Pinturicchios Art zu schildern erinnert.

Eine größere Aufgabe erwartete ihn bald in Mailand. Dort hatte Giovanni Bentivogli, als er vom Papst Julius II. aus Bologna vertrieben

war (I, S. 394), mit seiner Familie bei seinen Verwandten, den Söhnen des Moro (S. 10), Aufnahme gefunden. Er ruhte nun längst in seiner Familiengruft im Monastero Maggiore. Aber sein Sohn Alessandro lebte noch hier mit seiner kunstliebenden Gemahlin, Ippolita Sforza. In das gesellschaftliche Leben ihres Hauses mit den musikalischen Unterhaltungen vornehmer Dilettanten läßt uns ihr Zeitgenosse, der Novellist Bandello, manchen Blick tun. Zu dem Kloster gehört die Kirche S. Maurizio, ein einfacher Renaissancebau im bramantischen Stil, zur Aufnahme von Malereien wie geschaffen. Die Kirche wird durch eine Querwand in zwei Hälften geteilt, eine Laien- und eine Klosterkirche. Auf die großen Flächen dieser beiden Räume malte Luini im Auftrage des Ehepaars 1526 bis 28 mit seinen drei Söhnen ausgedehnte Reihen von Fresken, indem er in der Laienkirche*) begann, wo er selbst das Meiste gemalt hat. Als Ganzes betrachtet, ist dieses eins der ausführlichsten Denkmäler religiöser Freskomalerei in Italien. Aber Luinis Begabung, sein Sinn für das Monumentale oder seine künstlerische Durchbildung reichten doch für eine solche Aufgabe nicht aus. Vielleicht war auch die kurzbemessene Zeit mit schuld, daß die Leistung sehr ungleich ausgefallen ist, und wir uns nun das Schöne unter vielem Minderwertigen suchen müssen. Nämlich vor allem die wirklich ergreifenden, vornehmen Gestalten der knieenden Stifter mit den je drei begleitenden Heiligen, die nebenbei zeigen, daß Luini auch gruppieren kann, wenn ihn die Lünette zur Komposition zwingt (Abb. 38). Sodann unter den vier weiblichen Einzelfiguren eine echt Luinische Idealgestalt, die „Lucia"

*) Querwand der Laienkirche:

<table>
<tr><td>1.
Martyrium des Mauritius.</td><td rowspan="3">Altarwand.
4.
Mariä
Himmelfahrt.</td><td>5.
König Sigismund stiftet dem Mauritius die Kirche.</td></tr>
<tr><td>2.
Alessandro Bentivogli von Benedikt, Johannes d. T. und Lorenzo zum Altar geführt.</td><td>6.
Ippolita von Agnes, Scholastika und Katharina von Alexandrien zum Altar geleitet (Abb. 38).</td></tr>
<tr><td>3.
Die Heiligen Justina (Ursula) und Rosa (Cäcilie).</td><td>7.
Die Heiligen Lucia und Apollonia, zwischen ihnen der auferstandene Christus.</td></tr>
</table>



Abb. 37. Anbetung der Könige (Teilstück), von Luini. Saronno.

(die „Apollonia“ ist ganz übermalt), von der Art der Barbara auf dem Madonnenbilde von 1521 oder der beiden Heiligen in Saronno, Katharina und Apollonia. In solchen einzelnen Figuren, wozu auch seine besten Madonnen gehören (vorab die auf der „Anbetung der Könige“ in Saronno), genügt uns Luini am ehesten. Auf der „Himmelfahrt Mariä“, wo das Schweben noch nicht ausgedrückt ist, und auch die Wolkenengel aufrecht stehen, sind die Figuren dieses oberen Teils an sich recht schön, und in der unteren Gruppe der Apostel am Grabe zeigt sich auch wohl etwas dramatische Bewegung. Aber wem sollte hier nicht Tizians zehn Jahre frühere „Assunta“ einfallen, wo alles fließt und schwingt und sich in Rhythmus auflöst! Luinis Mauritiusbilder endlich haben einige gute Köpfe und Figuren, aber keine gute Anordnung und nicht eine einzige gefällige Linie. Er ist kein Historienmaler.

Die Bilder an der Querwand (am Hochaltar) der Klosterkirche, oben die „Passion Christi“ in neun Darstellungen, darunter lebensgroße Heilige, sind stark zerstört. Die weiblichen Köpfe sind noch immer zum teil von sehr großer Schönheit, und bisweilen packt uns auch eine lebhaftere Art der Schilderung, als sie sonst in Luinis Gewohnheiten liegt. Aber die Ausführung war den Schülern überlassen, und deren Roheit macht sich hinlänglich bemerkbar.

Einige Jahre später hat Luini noch in einer Familienkapelle der Laienkirche (1530 inschriftlich) auf der Rückwand die „Geißelung Christi“ mit den Heiligen Katharina und Lorenzo und der knieenden Gestalt des um diese Zeit verstorbenen Stifters dargestellt. Die Köpfe sind wieder sehr ausdrucksvoll, und auch als Ganzes wirkt die Szene, wenn man gleich Luini in einfacheren und lieblicheren Gegenständen immer lieber haben wird. Über dem Hauptbilde sieht man noch zwei kleinere Ausschnitte mit Szenen aus der Passionsgeschichte in etwas Landschaft, also im Freien gedacht: „Petrus spricht mit der Magd“, die nach unten auf das Hauptbild zeigt, und „Johannes steht vor Maria“, großartig und mit beteuernder Gebärde die Hand auf die Brust legend, gerade wie auf dem großen Kreuzigungsbilde in Lugano (Luini ist nicht reich an solchen Motiven). Diese kleinen Szenen wirken recht bedeutend. Dagegen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Kapelle — „Marter und Tod der Katharina“ — langweilig, ganz abgesehen von der rohen Ausführung und von nachträglichen Entstellungen. Man hat von hier nicht mehr weit bis zu den manierierten Grimassen und den muskulösen Körpern seines Sohnes Aurelio und der

anderen, die man gleichfalls hier in den übrigen Kapellen der Laienkirche sehen kann. Luini hat noch Lionardos Schule genossen und hat auch eigenes Ge=



Abb. 38. Heilige Frauen mit der Stifterin (Ippolita Sforza). Fresko von Luini. Mailand, S. Maurizio.

fühl, es ist aber nicht fein genug, um das Leben bis in die äußersten Umrisse zu treiben. Es bleibt immer ein Rest von Schwere und Stumpfheit in seinen Figuren. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß er mitten unter den schrecklichen Kriegeswirren malte, die sein Heimatland zerrissen und ihn

selbst in seinen Lebensverhältnissen oft nahe berührt zu haben scheinen. Sollten wir nicht auch etwas davon in der Unruhe und dem Unebenmäßigen seiner Bilder merken? Und doch muß uns seine Größe gerade um diese Zeit Bewunderung abnötigen.

Denn kurz vor seiner letzten Arbeit in Mailand hat er in Lugano in der Franziskanerkirche S. Maria degli Angeli ein so umfangreiches Werk von einer solchen Größe des Stils ausgeführt, wie wir es dem sanften Schilderer von Saronno nicht zutrauen würden. Auf einer ununterbrochenen Wandfläche ist hier mit einem Ernst, der an Quinten Massys und an die besten deutschen Maler erinnert, vorn als Hauptstück die „Kreuzigung" mit vielen Figuren dargestellt; dahinter schließen sich Szenen aus der „Passion" in sechs Gruppen aneinander an. Von einem einheitlichen Gesamteindruck oder gar einer malerischen Komposition kann natürlich nicht die Rede sein. Es ist Freskodekoration größten Stils, etwas zum Lesen in einzelnen Bildern, was aber großartig wirken will. Nach der Inschrift (1529) müssen wir annehmen, daß auch dies gewaltige Werk in sehr kurzer Zeit hergestellt worden ist. Luini ist zwar noch später wieder in Lugano gewesen, zuletzt 1533, — aber um anderes im Kloster zu malen oder zu vollenden. Bald darauf muß er gestorben sein.

Ein aufmerksamer Betrachter kann an den Männerköpfen Luinis, im Ausdruck sowohl wie im technischen, in der Wiedergabe von Haar und Bart, etwas den Mailändern gemeinsames wahrnehmen, was sich auch noch weiter, z. B. bis zu Girolamo Romanino, erstreckt. Es tritt auf solchen historisierenden Bildern besonders deutlich hervor. Von der Schärfe Lionardos im physiognomischen Unterscheiden haben die Lombarden nicht viel bekommen. Die Florentiner wissen den Unterschied der Rollen nicht bloß in der körperlichen Aktion auszudrücken, sondern auch in die Gesichtszüge zu legen. Die Lombarden geben ernste, würdige Heiligenköpfe von einem allgemeinen, passiven Ausdrucke auch da, wo sie nicht hingehören, und wenn sie unterscheiden wollen, so geraten sie leicht ins Karikieren und werden gemein. Davor hat allerdings Luini sein Schönheitsgefühl meistens bewahrt, aber nicht immer, wie wir bereits an dem Martyrium der h. Katharina in S. Maurizio sahen. Eine häßliche grinsende Gebärde macht auch der Henker auf einem übrigens sehr guten Tafelbilde mit der „Enthauptung Johannis des Täufers" (Uffizien). Dieses gehört zu einer Klasse von Halbfigurenbildern („Jesus unter den Schriftgelehrten", London), die man früher zum teil ohne weiteres dem Lionardo zuzuschreiben pflegte. Sie wirken am an-



Abb. 39. Heimkehr des Tobias, von Luini. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

genehmsten in einem nicht zu großen Format: „Verlobung der Katharina" (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Nr. 663). Wir geben aus der Gattung ein besonders anziehendes Beispiel: die Heimkehr des Tobias (ebenda: Abb. 39), wo der geleitende Engel nach dem Modell des Pagen auf dem Anbetungsbilde in Saronno (Abb. 37) genommen ist. Unser erster Eindruck ist der eines hohen Liebreizes und einer sehr großen allgemeinen Vollkommenheit, die im Typus an Lionardo erinnert. Bei näherem Aufachten wird uns bald der Abstand von Lionardo klar, nicht nur in dem etwas äußerlichen Spiel der Hände, sondern auch in dem ganzen auf den verschiedenen Teilen beruhenden Ausdrucke. Zu einer wirklichen Charakteristik und einem individuellen, den einzelnen Situationen entsprechenden Leben ist Luini auch in seinen Köpfen nicht durchgedrungen. Er ist immer nur gefällig, aber niemals interessant.

In einigen Äußerlichkeiten kann man mit Luini seinen gleichaltrigen Landsmann Sodoma (eigentlich Giovanni Antonio de' Bazzi) aus Vercelli (um 1477 bis 1549) vergleichen. Beide sind durch Lionardo beeinflußt, beide Freskomaler und bedeutende Koloristen, beide haben ihre Stärke in der Wiedergabe zarterer Gegenstände: Frauen, Jünglinge, Engel; Sodoma greift aber hier mit einer Spezialität, seinen Putten oder Engeln, schon weiter. Beide geben, wenn sie schildern, die weichen und anmutigen Seiten, und beide komponieren in der höheren Darstellung nicht gut. Damit sind aber auch die Ähnlichkeiten zu Ende. Denn Sodoma ist vielseitiger als Luini. Er ist mannigfacher und tiefer in der Erfindung und viel reicher in der Abstufung des seelischen Ausdrucks. Seine größere Selbständigkeit zeigt sich auch darin, daß er selbst wieder in Siena Schule gemacht hat und einmal — in Rom — einem der Allergrößten recht nahe gekommen ist. Schon dies Verhältnis zu Raffael würde ihn uns interessant machen. Und ein interessanter Mensch von eigenen Gedanken und vielen Einfällen ist er auch in seinem ganzen Wesen. Dieses wird gefördert durch das Leben an drei sehr verschiedenen Schauplätzen: in Oberitalien, in Siena und in Rom. Aber leichtsinnig, wie er war, und empfänglich für alle Freuden des Lebens, hat Sodoma nicht die Selbstzucht geübt, um seine Anlage durch Anstrengung zu erschöpfen und die äußeren Gaben und Güter des Lebens, sein nicht unbeträchtliches Glück, ganz für die Arbeit auszunützen. Darum, wenn er uns auch durch eine an Correggio oder Lorenzo Lotto und Giorgione erinnernde Seelenanmut ergreift, und uns das unerschöpfliche Spiel seiner graziösen Einfälle nicht losläßt: bis zum Höchsten ist doch bei ihm jedesmal ein Schritt. Morelli, der das Hauptverdienst um die Erkenntnis seiner Kunst hat, sagt einmal: als Freskomaler ist er, wenn er will, unübertrefflich. Dieses „wenn er will" erklärt bei Sodoma fast alles.

Er hat ein Raffael verwandtes, allerdings enger begrenztes, mehr sinnliches Schönheitsgefühl. Er erlebt die ganze Entwickelung des ihm etwa gleichaltrigen Michelangelo, aber dieser Gewaltige hat ihn auf seinen Wegen nicht berührt und nicht gestört. Wir wollen uns seine Kunst in den einzelnen Abschnitten ihrer Entwickelung klar zu machen suchen.

Sodoma ist jedenfalls als junger Mann aus seiner Vaterstadt auch nach Mailand gekommen, wo er Lionardo noch persönlich kennen lernen konnte. Um die Zeit, als dieser aus Mailand fortging, gegen 1500, siedelte Sodoma nach Siena über, veranlaßt durch eine dortige Kaufmannsfamilie, die in Mailand ihre Agenten hatte, wurde Bürger von Siena und ist hier



Abb. 40. Kreuzabnahme, von Sodoma. Siena, Akademie.

auch gestorben. Er entfaltete hier eine sehr umfangreiche Tätigkeit und bildete eine Schule, die ganz auf ihm beruhte. Denn mit der Richtung der früheren Malerei, die allmählich abgestorben war, hat sie keinen Zusammenhang. Schon vor ihm war Signorelli in Siena gewesen, und noch in den nächsten Jahren nach Sodomas Übersiedelung war Pinturicchio mit den Fresken der Libreria beschäftigt (I, S. 328), aber auf das einheimische Kunstleben und auf die neu beginnende Tätigkeit Sodomas übten diese Zugewanderten keinen nennenswerten Einfluß aus. Was Sodoma um diese Zeit war, sehen wir aus einem seiner frühesten Werke, einer „Kreuzabnahme" (Siena, Akademie, etwa 1503) mit schönen kräftigen Figuren — Magdalena stützt die ohnmächtige Maria —, deren Gesichtsausdruck an Lionardo erinnert (Abb. 40). Das sorgfältig komponierte Bild zeigt ihn durchaus als einen Lombarden, und es hat alle Eigenschaften einer vielversprechenden Jugendleistung. In der gleichzeitigen Darstellung desselben Gegenstandes von Filippino und Perugino (I, S. 382) konnten wir wahrnehmen, wie eine ältere Richtnng auf traurige Weise abstirbt. — Ebenso wie in der Kreuzabnahme zeigt sich Sodoma auf dem frühen Rundbilde einer „Geburt Christi", die als „Anbetung" behandelt ist (ebenda). Als Gegenstück zu der Maria rechts umfaßt links ein erwachsener knieender Engel den kleinen Johannes. Auch hier wird man an Lionardo erinnert.

Sodoma hatte trotz der Grazie, die aus seinen Figuren zu uns spricht, persönlich nichts von einem feinen Weltmann an sich. Er verkehrte nie mit Fürsten und fühlte sich am wohlsten unter den Leuten des Volkes, als Bürgersmann, allerdings nicht von der soliden, hausbackenen Art. Er kleidete sich kostbar, auffallend und stutzerhaft, hatte Rennpferde im Stall und in seinem Hause Hunde, Katzen und Affen, die er abrichtete, einen Raben, den er sprechen lehrte, und vielerlei andere zahme und wilde Vögel. Kurz, er steckte voller Einfälle und war eine lustige, ausgelassene Künstlernatur, über deren Possen sich die Leute abwechselnd belustigten oder ärgerten. Seit 1510 hatte er eine Gastwirtstochter als Ehegemahl in seine „Arche Noah", wie er sein Haus in einer Steuererklärung nennt, eingeführt.

Sieht man nun etwas von diesen lustigen Dingen, die sein Leben erfüllten, in seiner Kunst? Direkt nicht. Denn humoristische Züge fehlen darin mit einer Ausnahme, die uns gleich beschäftigen wird, und auch das Genreartige tritt bei ihm nicht hervor. Vielmehr muß man ihn in der Hauptsache den Maler der feinen und zarten Seelenstimmungen nennen, sogar eines besonderen, religiösen und schwärmerischen Gefühlsausdrucks, den



Abb. 41. Sodomas Selbstbildnis aus den Fresken in Monte Oliveto.

er bis zur Ekstase steigern kann. So sehr ist also auch in ihm, wie in vielen anderen, der Künstler verschieden von dem Menschen, wie er uns äußerlich überliefert ist.

Von Siena aus vollendete er seit 1505 in dem Kloster Monte Oliveto einen Freskencyklus aus dem „Leben des h. Benedikt", den Signorelli mit acht Darstellungen begonnen hatte, und warf mit flüchtiger Hand die dreifache Anzahl von Bildern auf die Mauern. Die vier besten hat er wohl nicht ohne Absicht an die Ecken der Wände gesetzt, was Vasari richtig hervorgehoben hat. Die übrigen interessieren uns wenig und lassen es ver=

stehen, daß schon seine Auftraggeber ihm wegen seiner Leichtfertigkeit Vorhalte machten. Es sind Jugendarbeiten, an die uns in den Werken seiner folgenden Jahre nicht mehr vieles erinnert. Hier hat er noch hin und wieder kleine Ergebnisse seiner auf das Leben gerichteten lustigen Wahrnehmungen verwendet und auch sich selbst in reichgeschmückter Tracht dargestellt (Abb. 41), mit einem langen Schwerte in der Hand, und zu seinen Füßen einige seiner Hunde und Vögel.

Darnach ist das Wichtigste seine Berührung mit Raffael und mit Rom. Er ist zweimal dort gewesen, zuerst zwischen 1507 und 1508, dann 1513 — nach einigen sogar schon früher — bis 1515. Das erstemal sollte er nebst Perugino und Pinturicchio für Julius II. in den vatikanischen Zimmern Fresken malen. Was sich davon an der Decke der Stanza della Segnatura erhalten hat, ist flüchtige Arbeit, zeigt aber Talent für höhere Aufgaben des dekorativen Stils. Er brachte die Zeit hin mit seinen Possen und seinen Tieren, sagt Vasari. Bald übernahm dann Raffael, was den andern nicht gelang. Für Sodoma hatte dieser erste Aufenthalt doch schon die Bedeutung, daß sein Auge sich an dem, was er sah, bildete und er in seinem Stil freier wurde. Insbesondere legte er schon jetzt den Grund zu seiner Herrschaft über die architektonische Form, die er fortan so oft auf seinen Bildern zeigt in selbständigen, freien Entwürfen von Gebäuden und in der feinen und ausdrucksvollen Behandlung des schmückenden Details. Seinen Historien fehlt das Monumentale, es fehlen die großen für die Anordnung bestimmenden Mittelpunkte. Desto lieber ergeht sich seine reiche, aber unruhige Phantasie in den Nebendingen, aus denen er immer neue Schönheiten zu gewinnen weiß. Die Betrachtung der architektonischen Teile bei ihm gewährt die größten Reize, und in den Landschaftgründen mit Bäumen und Wasser, mit Bergen und Fernen tut er es den besten Landschaftsmalern gleich. Eigen ist ihm dabei eine sehr wirkungsvoll verteilte Scheinarchitektur von Nischen, Gewölben und halbzerstörten Bogen, woran er manchmal geradezu erkannt werden kann. Er hat einen besonders entwickelten Sinn für Architektur. Er sammelte auch kleine antike Skulpturen und studierte in Rom mit großem Interesse die Bauwerke des Altertums, wie es vor ihm einst Brunelleschi, Donatello und Alberti getan hatten.

Es traf sich günstig, daß er hier einen feinsinnigen jungen Architekten aus Siena wiederfand, der schon mindestens seit 1503 in Rom lebte und im Anschluß an Bramante, der 1499 Mailand verlassen hatte, sich als Baumeister seinen leichten, eleganten, antikisierenden Stil ausbildete und daneben

als Dekorationsmaler in vielerlei kleineren Aufgaben dasselbe gefällige Talent bekundete: Baldassare Peruzzi (1481—1537). Dieser förderte von seinem eigenen Fache aus Sodoma ebenso sehr, wie er selbst in seinen Fresken und Tafelbildern von Sodoma und demnächst auch von Raffael annahm. Als Maler gehört er zu der Schule, die sich später in Siena um Sodoma bildet, und er gibt hier gegenüber dem wärmer pulsierenden Sentiment Sodomas zuweilen in strengeren und gut gezeichneten Formen, woran man den Architekten wieder erkennt, einen ruhigen Klassizismus: „Augustus und die Sibylle von Tibur" (Siena, Kirche Fontegiusta). Bedeutender ist er als Baumeister und zwar in noch höherem Maße durch zahlreiche Entwürfe zum teil vom höchsten Werte, als durch das verhältnismäßig Wenige, was ihm beschieden war auszuführen. In Siena, wo er später wieder arbeitete, war die Zeit der kostspieligen Aufgaben längst vorüber, und mit ganz bescheidenen Mitteln wußte er seinem Schönheitssinn zu genügen. Keines seiner dortigen Bauwerke ist durch irgend etwas hervorragend, aber alle geben einen freundlichen Ausdruck des Zwecks, dem sie dienen, und was die Hochrenaissance der baulichen Physiognomie Sienas noch hinzugefügt hat, das beruht wesentlich auf Peruzzi. Nur in Rom wurde er zu bedeutenden Aufgaben berufen. So hatte er gleich nach Sodomas Weggang eine Villa zu bauen für Agostino Chigi aus Siena (dessen Vater schon nach Rom gekommen war), den sprichwörtlich reichsten Mann Roms. Seit kurzem war er Chef des sieneser Bankhauses, durch das einst Sodoma von Mailand nach Siena gezogen worden war. Agostino war es auch, der Sodoma an den Papst Julius empfohlen hatte.

Es handelte sich nicht um einen Stadtpalast, sondern um ein großes, aber verhältnismäßig einfaches Gartenhaus am anderen Ufer des Tibers, und, wie man bisher annahm, hat Peruzzi*) diese Aufgabe in den Jahren 1509 und 1510 gelöst in einem länglichen Backsteinbau von zwei Stockwerken, der, seit er in den Besitz der Farnese kam, im Gegensatz zu deren späterem Stadtpalaste Farnesina genannt wird. In beiden Stockwerken ist dieselbe schlichte dorische Pilasterordnung angewandt, die bei Bramante beliebt war. Das Erdgeschoß hat zwischen zwei vorspringenden Flügeln eine mittlere Halle, die sich mit fünf hohen Bogen einst ins Freie öffnete; diese schmückte Raffael später (1516—1519) mit den „Geschichten Amors und Psyches". Gegenüber an der Gartenseite liegt eine kleinere Halle, die schon bald (1514)

*) Seine Urheberschaft beruht nur auf Vasari. Neuerdings hat man aus stilkritischen Gründen die Farnesina sogar Raffael gegeben.



Abb. 42. Alexander und Roxane, von Sodoma. Rom, Farnesina.



Abb. 43. Rötelstudie Sodomas zu dem Fresko in der Farnesina (Abb. 42). Wien, Albertina.

Raffaels „Galatea“ aufnahm. Hier mußte Peruzzi zunächst die Decke malen, die Lünetten darunter hat Sebastiano del Piombo mit Fresken ausgefüllt. Nun wollte aber Agostino noch für sein Schlafgemach neben dem großen Saal im oberen Stock Freskenschmuck von seinem sienesischen Günstling

haben, und das führte zu Sodomas zweitem römischem Aufenthalte, während dessen er zwei große Wandgemälde hergestellt hat: die Hochzeit Alexanders und Roxanes (Abb. 42) und die „Familie des Darius“. Das zweite ist roh gemalt und mit Gegenständen überladen, großenteils wohl Gehilfenarbeit, das erste dagegen reich an vielen besondern Schönheiten Sodomas, und es ist durch die Anmut seiner allgemeinen Erscheinung sehr beliebt geworden. Er nahm hier einen antiken Stoff, ein von Lucian beschriebenes Bild, und behandelte die Antike ebenso frei und willkürlich, wie Raffael, so daß sie nur dazu dient, das Zeitkostüm fern zu halten und eine gewisse kühle oder vornehme, ideale Temperatur herzustellen. In der Zeichnung lassen sich manche Fehler finden. Aber den Hauptreiz über die Bestandteile, in denen sich das Sodoma eigene Schönheitsgefühl zeigen kann: der Kopf der Roxane und die zahlreichen kleinen in den Falten des Betthimmels sich versteckenden, oder mit neckender Gebärde durch die Luft fliegenden pfeilschießenden, oder am Boden spielenden Amoretten. Ebenso schöne Putten hat, etwa gleichzeitig, Andrea del Sarto, und daß man im allgemeinen bei diesem Bilde an Raffael erinnert wird, ist schon angedeutet worden. Raffael muß auch seinerseits Sodoma sehr geschätzt haben, wenn Morellis, von andern Kennern geteilte Ansicht, daß das angebliche Porträt Peruginos auf der „Schule von Athen“ vielmehr Sodoma vorstelle, zutreffend ist. Eine andere Frage ist, ob Raffael Anteil daran gehabt habe, worauf eine Bemerkung Vasaris in dem Leben des Kupferstechers Marc Anton hinführt. Eine Zeichnung zu „Roxanes Hochzeit“ gibt schon vor Vasari dem Raffael Lodovico Dolce in seinem „Aretino“, und ebenfalls Lomazzo. Aber daraus allein folgt noch nichts für dieses Fresko Sodomas. Morelli, der jedenfalls der beste, wenn auch ein etwas für Sodoma eingenommener Kenner dieser Dinge war, schreibt sämtliche hierher gehörenden Handzeichnungen Sodoma zu. Zunächst zwei weniger bedeutende in Oxford (zu dem Bett) und Pest (stehende nackte Frau); wenn diese, nach der Meinung anderer, garnicht zu Sodomas Bilde gehören, so ist die Frage nach ihrem Urheber überhaupt gleichgültig. Wichtiger sind eine schöne, sehr ausgeführte Rötelzeichnung der Albertina (Abb. 43) und eine ähnliche Federzeichnung der Uffizien zu den Hauptszenen des Bildes, von denen diese sicher Sodomas Züge zeigt, während jene von anderen Raffael zugeschrieben wird. Wir stehen hier auf Morellis Seite — man beachte z. B. den Kopf der Roxane — und lassen sie Sodoma. Sollte sie dennoch Raffael gehören (der dann natürlich nicht von Sodoma abhängig sein könnte!) und Sodoma hätte sie ge-

kannt, so wäre er, bei dem unverkennbaren Zusammenhange der Zeichnung mit seinem berühmten Bilde, hier nicht mehr originell, und darin liegt die Bedeutung des Problems, dessen Behandlung also durchaus nur auf dieser einen Zeichnung beruht. Sodoma würde auf die Stufe eines Nachahmers hinuntertreten.

Mit seiner Rückkehr aus Rom hat Sodoma seine künstlerische Höhe erreicht (1515), die er in zahlreichen Werken bis in die dreißiger Jahre, oder bis etwa fünfzehn Jahre vor seinem Tode, glänzend behauptet. Keine zweite Stadt Italiens ist so angefüllt von den Werken eines einzigen Malers, wie Siena von denen Sodomas und seiner Arbeitsgenossen, die allein für diese Stadt die Hochrenaissance darstellen. Sodoma blieb nun in Siena, aber er unternahm doch noch später Ausflüge in nahegelegene Städte, wo er Arbeiten auszuführen hatte. Weil sich aber aus den ersten zehn Jahren seit seiner Rückkehr nach Siena (1515—25) nichts erhebliches erhalten hat, unmittelbar darnach aber eine reiche, ununterbrochene, mindestens zehnjährige Tätigkeit durch Malereien aller Art bezeugt ist, so nimmt man an, daß Sodoma noch einmal Mailand besucht und von dort sich neue Anregungen geholt habe, nicht minder aber Florenz, wo er Andrea del Sarto treffen konnte, an dessen liebreizende, weiche und dabei doch geistig vornehme Art er etwas erinnert.



Abb. 44. Christus an der Säule, von Sodoma. Siena, Akademie.

Sodomas Stoffgebiet kennen wir bereits, und wir sahen auch die Formen entstehen, über die er nun nicht mehr hinausgreift. Sein spezifischer Typus drückt in seinen Frauen, Kindern und Putten sehr schön die äußere sinnliche Lebensfreude aus. Aber der Eindruck wirkt nicht tief, er ist milde, süß, etwas oberflächlich. So kann der Typus leicht verflachen. Es fehlt



Abb. 45. Sebastian, von Sodoma. Florenz, Uffizien.

das Gegengewicht des Ernstes und eines festen Charakters, das Kräftige und Herbe, was uns allein für die sanftere Schönheit auf die Dauer genußfähig erhalten kann. Männer, nach der tieferen Seite ihres Wesens, stellt er nicht dar. Wo er sie malt, wie in seinen berühmten drei einzelnen Heiligen, in Nischen und von Putten begleitet (im Rathaus 1529—34) und vier anderen (im oberen Oratorium von S. Bernardino, bis 1532), da gibt er sie in der Schönheit der Jünglinge und seinen Frauen angenähert, von tändelnden Putten begleitet und in überreich verzierte Renaissancenischen gestellt, aber von ihren Gedanken und von etwaigen Entschlüssen, deren sie



Abb. 46. St. Jakob als Besieger der Sarazenen, von Sodoma. Siena, S. Spirito.

fähig wären, sehen wir nichts. Sein Christus an der Martersäule, ein Kirchenfresko noch aus etwas früherer Zeit (Siena, Akademie; Abb. 44), ist ganz vortrefflich modelliert und im allgemeinen sehr ergreifend, der Kopf ist zwar schmerzlich bewegt, aber doch auf eine Art, die Sodoma immer zu geben verstand und die er auch seinen Frauen gab, und daher ist der Ausdruck weder tief noch hoch. Dagegen war der Sebastian von 1525 (Uffizien) so recht eine Aufgabe für ihn (Abb. 45). Bald darauf hat er diesen Heiligen mit den vorzugsweise passiven Gesichtszügen und dem schönen Körper noch einmal in Fresko dargestellt, in einer Kapelle von S. Spirito in Siena (1530) neben einem antiken Antinous. Und hier sprengt über beide, in einer Lünette, auf einem mächtigen Pferde Sankt Jakob als Sieger über die Sarazenen hin, sehr ausdrucksvoll und mit einer für

Sodoma seltenen Kraft (Abb. 46). Aber die wuchtige Erscheinung ist auch nur wie ein Schattenbild behandelt, wenig ausgeführt. Eigentümlich ist für Sodomas Formsprache noch eine Art Tanzschritt, ob er passen mag oder nicht, bei Frauen sowohl (Lukrezia, Caritas) wie bei Männern; die feste Beinstellung, in die ja mancher Maler viel Ausdruck gelegt hat, ist seine Sache nicht.

Nun genügt er auch in seiner besten Zeit auf seinem besonderen Stoffgebiet am meisten in ganz kleinen Aufgaben, wo die Form gegeben ist und die Komposition ihn nicht zu Darstellungen zwingt, die er nicht bewältigen kann. So in der Madonna. Seine schönste, als Altarbild 1537 für den Dom gemalt (jetzt in der Kapelle des Rathauses; Abb. 47), sitzt in wundervoller Landschaft und reicht dem h. Leonhard das Kind; in lieblichem Ausdruck und Schmelz und Duft der Farbe scheint sie Lionardo und Andrea del Sarto in sich zu vereinigen. Leider ist das Bild nicht gut erhalten. Seltsam ist, daß von Sodoma, dem Maler der Frauen, dessen weibliche Porträts Vasari als berühmt erwähnt, kaum eins dieser Bilder vorhanden ist. Wenn die herrliche, in Grün gekleidete Dame, die in Frankfurt (Städelsches Institut) als ein Sebastiano del Piombo gilt und von Bode dem Scorel zugeschrieben worden ist, vielmehr, wie Morelli gesehen hat, von Sodoma ist, so hätte dieser hier das Porträt zu einem der vornehmsten Existenzbilder umgeschaffen, wie nur je ein Venezianer.



Abb. 47. Madonna mit dem h. Leonard, von Sodoma. Siena, Rathaus.

Was er leisten kann und was nicht, sieht man beisammen an einer Stätte, die sein bedeutendstes, jedenfalls sein berühmtestes Fresko enthält, in der Kapelle der Katharina in S. Domenico (1525—27). Zu

beiden Seiten des Altars ist unter einem hohen, reichverzierten Bogen mit Durchblick in die Landschaft die Heilige dargestellt mit nur wenigen anderen Figuren. Links ist sie ohnmächtig nach der Aufnahme der Wundenmale niedergesunken und mit den zwei sie umgebenden Klosterschwestern zu einer Gruppe von vollendeter Harmonie und ganz angemessenem Seelenausdruck vereinigt (Abb. 48). Die Engel sind gut, und alles Beiwerk ist ohne Tadel und geschmackvoll, der über einem Pfeiler schwebende Christus aber ist als Vision zu körperlich und in seiner sinnlichen Erscheinung schon durch den mißlungenen Ausdruck des Schwebens erheblich beeinträchtigt. Rechts, wo die Heilige in der Kommunion von einem größeren Engel die Hostie empfängt, während ihr ein Putto das Kreuz entgegenhält, und oben, dem Christus links entsprechend, die Madonna mit Gottvater und dem h. Dominikus erscheint, wird ein stärkeres Form- und Gefühlsinteresse, das sich links an die Hauptgruppe halten kann, nicht in gleicher Weise angezogen. Immerhin aber sind die Figuren noch gefällig, wenn auch einzeln für sich nicht viel bedeutend. Aber auf einem dritten, größeren Bilde der Seitenwand dieser Kapelle ist dann noch in sehr schlechter Komposition und mit vielen unsympathischen Figuren dargestellt, wie Katharina für einen enthaupteten Verbrecher betet, dessen Seele gen Himmel fährt. Hier können uns lediglich einige Putten entschädigen, die oben auf den Gesimsen sitzen und — wie bei Mantegna — Fruchtschnüre halten.

In dem oberen Oratorium von S. Bernardino hat Sodoma — bis 1532 — außer den erwähnten Heiligen (S. 71) ebenfalls in Fresko vier Breitbilder aus dem Marienleben gemalt, von denen nur das erste, der „Tempelgang", auch als Gruppe genügt, und als Bestes ragt auch daraus wieder eine einzelne Figur, die Maria selbst, hervor. Lombardisch sind hier die oben aus der Architektur herunterschauenden Köpfe, und bei der „Himmelfahrt" erinnern direkt an Lionardo oder Luini die stark hervortretenden, aus dem Grabe hervorgewachsenen Blumen. Übrigens gewinnt man zu sehr den Eindruck, daß der Vorgang äußerlich wiederholt ist, und die erforderlichen Gegenstände zusammengestellt, aber nicht mit Sorgfalt und Sinn für äußeres Ebenmaß aneinander gepaßt sind.

Nur darf man wieder, verwöhnt durch Sodomas intime Reize, wo diese fehlen oder nicht ausreichen, auch nicht ungerecht werden in seinen Ansprüchen. An dem Höchsten gemessen, mit Raffael oder Andrea del Sarto verglichen, besteht er nicht die Probe. Sobald man aber seine Bilder als dekorative Arbeiten höherer Ordnung ansieht oder auch beim Vergleichen tiefer nach

unten sieht, wird man noch genug anerkennenswertes finden und in den Einzelheiten immer wieder den Meister erkennen.

Sodomas eigentliche Schüler sind gering, besser die gleichaltrigen Gehilfen, die allmählich von ihm auf seiner Bahn mitgezogen wurden und ihn dann durchs Leben begleiteten. Von diesen haben einige in demselben Oratorium S. Bernardino die noch übrigen Darstellungen aus dem „Leben der Maria“ gemalt. Beccafumi ist in seiner „Vermählung“ doch schon viel geringer als Sodoma. Pacchias „Geburt Mariä“ ist außerdem stark plagiiert (nach Andrea del Sarto). Pacchia ist im allgemeinen noch schön, aber absolut nicht originell: sein „Englischer Gruß“ (Siena, Akademie) ist aus Sodoma, Andrea del Sarto und Albertinelli zusammengestohlen. Pacchiarotto endlich ist nicht einmal mehr schön, also nur noch historisch als Ausläufer zu achten. Sodomas schwärmerischer Zug bleibt und wird schließlich stereotyp. Aber wer von ihm selbst nichts gesehen hätte, auf den könnten immerhin diese Nachfolger im Vergleich zu dem Absterben mancher anderer Schulen noch als Dekoratoren einen gewissen Eindruck machen.

Die Hochrenaissance, als deren geistigen Urheber wir Lionardo ansehen, erreicht ihre Vollendung in Michelangelo und Raffael, und ihr Schauplatz wird Rom, wohin diese beiden im Anfange des 16. Jahrhunderts übersiedeln. Florenz bleibt für uns wesentlich die Hauptstätte der Frührenaissance. Den Unterschied der beiden Stufen drücken unter den drei Künsten zunächst deutlicher die Architektur und die Plastik aus als die Malerei. Jene haben die Führung, diese folgt und läßt dann allerdings ebenfalls in ihrer Komposition und in ihren Einzelformen den Übergang in die neue Ausdrucksweise erkennen. Was Florenz betrifft, so mußte in der Architektur im Anfang des 16. Jahrhunderts alles neue verschwinden hinter den beherrschenden Eindrücken der großen früheren Bauwerke. Durch diese war ohnehin für die nächsten Bedürfnisse gesorgt, und die bald nach Lorenzos des Prächtigen Tode über den Staat und die Gesellschaft hereinbrechende Zeit der äußeren Unruhen machte einstweilen aller größeren Bautätigkeit ein Ende. In der Skulptur sahen die Florentiner zwar die ersten Schöpfungen Michelangelos entstehen, und die Statuen des Medizeerdenkmals sind noch viel später in Florenz aufgestellt worden. Aber Michelangelo selbst und seine Kunstgenossen gingen nach Rom, und dort vollzog sich die weitere Entwickelung der Renaissance, um sich dann von Rom aus wieder über ganz Italien auszubreiten.



Abb. 48. Die Ohnmacht der h. Katharina, von Sodoma. Siena, S. Domenico.

Etwas anders liegen die Verhältnisse in der Malerei.*) Allerdings wurden fortan neben Michelangelo auch Raffael und in einem besonderen Sinne die Venezianer maßgebend. War doch Lionardo seit seiner Rückkehr aus Mailand nicht wieder in Florenz heimisch geworden. Aber Lionardo machte doch, wie wir gesehen haben, den Zug nach Rom nicht mit. Darauf beruht seine Schule oder Nachfolge, die zunächst von Rom unabhängig ist und sich erst später den Römern genähert hat. Ihre Mitglieder sind etwa so alt wie Michelangelo und Raffael und haben diesen zum teil überlebt. Gegenüber diesen Malern der Hochrenaissance, die wir bereits betrachtet haben, sind zwei, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, noch aus der älteren florentinischen Schule hervorgegangen, und sie vertreten dann vornehmlich unter Lionardos Anregungen in Florenz die Malerei der Hochrenaissance. Sie sind niemals in Rom gewesen, obwohl es Vasari berichtet, und bilden zu derselben Zeit, wo Michelangelo und Raffael in Rom leben, den glänzenden Schluß der Malerei in Florenz. Der Ältere, Fra Bartolommeo, war gleich seinem Arbeitsgenossen Albertinelli noch ein Schüler von Cosimo Rosselli gewesen, also ein jüngerer Kamerad jenes tüchtigen Piero di Cosimo, der so viele vortreffliche Schüler gehabt hat (I, S. 294). Der Jüngere, Andrea del Sarto, ist von diesen Schülern Pieros der ausgezeichnetste. Beiden aber, Fra Bartolommeo und Andrea, gab dann das Meiste Lionardo.

Fra Bartolommeo (1475—1517) stammte aus einem Wirtshause vor einem der Tore von Florenz (daher „della Porta") und hatte schon mit seinem ein Jahr älteren Freunde Mariotto Albertinelli zusammen einen kleinen Geschäftsbetrieb, als Savonarola (I, S. 253) auftrat. Die Predigten des Dominikaners ergriffen ihn dergestalt, daß er ganz zu ihm überging, — Savonarolas Porträt ist das früheste unter seinen erhaltenen Bildern — und bald nach dessen Tode auf dem Scheiterhaufen in den Orden der Dominikaner eintrat. Seit 1501 lebte er in dem Markuskloster und war für dessen Rechnung als Maler in Florenz und auf Reisen außerhalb beschäftigt, eine Zeitlang (1509—12) auch wieder mit Albertinelli zusammen, an Bildern, die dann oft durch ein besonderes Monogramm bezeichnet sind.

Seine Kunst war ernst, wie die Bußpredigten seines Freundes. Er hat nichts mythologisches, überhaupt nichts weltliches gemalt, nur einmal

*) Wozu man das am Anfang des nächsten Abschnitts S. 101 Gesagte vergleichen wolle.



Abb. 49. Christus als Weltrichter. Fresko von Fra Bartolommeo. Florenz, Uffizien.

einen nackten Körper (Sebastians, der nicht erhalten ist), sonst immer bekleidete, feierliche Gestalten. Nur die Putten machen eine Ausnahme, und darin kann er sich mit Raffael messen. Seine Kunst ist also Kirchenmalerei. Nur ganz vereinzelt findet sich ein religiöses Genrebild, wie die kleine „heilige Familie“ des Lord Cowper in Panshanger (1508 oder 9), die auffallend an Raffaels frühere Madonnen erinnert. Auf diesem Bilde haben wir auch noch einen recht schönen Landschafthintergrund. Sonst finden wir fast immer bei ihm als Umgebung der Figuren Bauwerk, das gut und stilvoll gezeichnet ist, aber doch nicht den selbständigen Wert hat, den diese Teile auf den Bildern der allerersten Meister haben. Wie in den wirklichen Bauwerken der Hochrenaissance die Formen einfacher und mächtiger werden, so beschränkt sich auch auf diesen Gemälden Fra Bartolommeos zuerst die

Architektur auf das Notwendigste an Linien zu einem ernsten Hintergrund von Säulen und Nischen, der uns nur noch den Eindruck des Raumes in seiner Höhe und Tiefe zu geben hat. Das Gebiet Fra Bartolommeos ist nicht weit, und seine Erfindung nicht so reich wie die von Andrea del Sarto. So vermeidet er auch innerhalb des Kirchenbildes die bewegte Darstellung, es bleibt nur die ruhige Existenz übrig, die religiöse Erzählung (Marienleben, Kindheit Jesu), verbunden mit dem Ausdrucke einer stärkeren oder gelinderen Seelenstimmung. Aber in dieser Beschränkung hat er doch seine große Bedeutung. Die Strenge der Komposition, die Masaccio, und als übersichtliche und klare Anordnung auch schon Giotto hat, war den florentinischen Freskomalern unter der Fülle alles dessen, was sie zu erzählen und neu darzustellen hatten, verloren gegangen. Maler von großer Gedankentiefe und bedeutenden Formen, wie Signorelli, sind in der Anordnung vielfach ungenügend. Der beste ist immer noch Domenico Ghirlandajo. Hier greift Fra Bartolommeo ein. Sein erstes größeres Werk, ein Freskobild für das Spital S. Maria Nuova, stellt in seinem oberen Teile Christus als Weltrichter in einer Engelglorie dar, ihm zu Seiten Maria und die Apostel (jetzt in die Uffizien gebracht; Abb. 49). Es ist schlecht erhalten und namentlich in den unteren, von Albertinelli ausgeführten Teilen stark zerstört. Fra Bartolommeo hat architektonisch klar komponiert, die Gruppen der Apostel nach dem Hintergrunde zu malerisch vertieft, Wolken und Luft vertrieben und die Farben abgetönt. Die einzelnen Figuren sind groß und vornehm entworfen, die Köpfe ernst und edel, die Gewänder deutlich in breiten, schönen Massen geordnet. Er hat an diesem Werke schon 1498 gearbeitet und darin etwas völlig anderes gegeben, als seine florentinischen und umbrischen Vorgänger in ähnlichen Gruppenbildern und Glorien. Bei ihnen sind die Gruppen, die wir uns in dem Raum denken sollen, auf die Fläche gezeichnet. Bei Fra Bartolommeo ist der Raum etwas wirkliches, eine Erscheinung für sich, wovon sich die einzelnen Gegenstände je nach ihrer Stellung ablösen. Es ist nur einer unter den damaligen Malern, der so etwas machen konnte: Lionardo. Wir erkennen hier seinen Einfluß. Nach ihm und allenfalls nach Domenico Ghirlandajo, bei dem ja auch noch Michelangelo zu allererst gelernt hat, bildete sich Fra Bartolommeo. Raffael, der jünger ist, kommt hier noch nicht in Betracht. Dieser hat vielmehr 1505 in S. Severo in Perugia, wo er in einem unvollendeten Fresko Christus und sechs Benediktinerheilige in gleicher Anordnung darstellte, sich durchaus an Fra Bartolommeos Vorbild gehalten (Abb. 50). Für dessen Bedeutung ist zunächst dieses Verhältnis maßgebend. Er zuerst gibt

in Florenz, unter den Anregungen Lionardos, in dem Kirchenbilde die Anordnung der neuen Zeit. Sie ist, wenn man sie nachrechnend prüft, streng architektonisch. Aber die Strenge wird gemildert durch einzelne Abweichungen in der Form, so daß nun dem unbefangenen Betrachter die Gruppierung doch wieder wie zufällig erscheint, denn sie hat nur so viel Ordnung, wie es dem Auge zur Übersicht angenehm ist. Dazu kommt eine neue malerische Behandlung, die nicht nur die einzelnen Lokalfarben abtönt, sondern auch durch das Zusammenhalten größerer Licht- und Schattenmassen die Gruppierung wirksam unterstützt. Hierin konnte Raffael, wenn man von dem einen Lionardo absieht, nur noch von Fra Bartolommeo lernen, denn keiner seiner Vorgänger, auch nicht Perugino, konnte ihm in der Gruppierung größerer



Abb. 50. Christus unter Benediktinerheiligen. Unvollendetes Fresko Raffaels in S. Severo zu Perugia.

Massen ein Vorbild sein. Und weil in den folgenden Jahren Raffael wiederum auf Fra Bartolommeo zurückgewirkt hat, so kommt dieser in seinen schönsten Kirchenbildern hin und wieder Raffael außerordentlich nahe. Ihre Putten sind manchmal zum Verwechseln ähnlich.

Aber nicht bloß den großen Stil des Kirchenbildes konnte Raffael bei Fra Bartolommeo finden, sondern auch die Farbe, und wir haben anzunehmen, daß Raffael auf diesem Wege, im Verkehr mit dem Frate, die Entdeckungen Lionardos zugänglich geworden sind. Fra Bartolommeo ist ein ausgezeichneter Techniker. Einseitig, wie er es ja auch in der Erfindung ist, hat er sich bald von dem Fresko abgewandt und vorzugsweise die Öltechnik, diese aber desto eindringlicher, betrieben. Äußerlich geht er in denselben Wegen wie Lionardo: er untermalt braun in braun, modelliert weiter mit Halbtönen, dann kommt die Lokalfarbe, und endlich das Zusammenstimmen vermittels frischer Lasuren. In der Wirkung der Farbe als eines selbständigen Elements übertrifft er aber vielfach noch Lionardo und kommt Andrea del Sarto nahe, der, was Lionardo durch Suchen und Versuchen mühsam fand, als Naturgabe mitgebracht zu haben scheint und nun mit seiner weichen Modellierung in luftigen, dämmerig schimmernden und dabei doch durchsichtigen Farbentönen alle übertrifft. Aber das ist doch wieder ein einseitiges Virtuosentum. Andrea ist ein Farbenvirtuos wie Correggio. Wie er aber im geistigen Ausdruck weniger tief ist als Fra Bartolommeo, so ist dieser auch in der Farbe kräftiger als Andrea. Und es fügte sich sogar, daß Fra Bartolommeo bei einem Aufenthalte in Venedig (1508) diejenige Schule kennen lernen konnte, für die die Farbe die größte Bedeutung hat. So war er mit allen Mitteln ausgerüstet, um innerhalb eines fest umgrenzten Stoffgebietes, in überlegter und selbstgewählter Beschränkung, auf seiner Höhe seit 1511 sein natürliches, weiches und dabei doch ausdrucksvolles, kräftiges Kolorit, „die neue Manier", wie Vasari sagt, zur Geltung zu bringen.

Wir haben früher gesehen, wie viele Künstler sich persönlich an Savonarola anschlossen (I, S. 254), der keineswegs aller Kunst abhold war. Er wollte nur die Kunst in den Dienst, wenn nicht der herrschenden Kirche, so doch eines erneuten, ernsten religiösen Lebens gestellt wissen. Die Kirche zog daraus bald für ihre Zwecke die Folgerungen und hat später, zur Zeit der Gegenreformation, ihre Forderungen auch in Kunstsachen durch ihre Organe, z. B. die Inquisition, deutlich genug ausgesprochen. Einstweilen nehmen wir schon im allgemeinen wahr, daß die religiöse Kunst des 16. Jahr=

hunderts ernster und feierlicher ist, als die des fünfzehnten, welche über dem heiteren Spiel des weltlichen Lebens oft den Ernst ihres Inhalts vergessen zu haben scheint. Der Geist Savonarolas und die neue Auffassung der künstlerischen Aufgaben kommen zuerst in den Kirchenbildern Fra Bartolommeos zum Ausdruck.

Seine Bilder sind nicht sehr zahlreich, und die besten sind in Italien geblieben. Wir haben nun die Aufgabe, seine Charakteristik an einigen Hauptwerken seiner reifen Zeit weiter auszuführen.

Schon in dem ersten, der „Verlobung der h. Katharina" von 1511 (Louvre; eine Wiederholung von 1512 mit Erweiterungen im Pal. Pitti), tritt das Anmutige des Vorgangs, das andere Maler oft zu einer rein genreartigen Behandlung veranlaßt hat, zurück hinter einen großen, pyramidenartigen Aufbau. Die Madonna mit dem Kinde neigt sich zu der unten knieenden Heiligen herunter. Ernste heilige Männer umstehen den Thron, der in einer Nische aufgerichtet ist unter einem von Engeln getragenen Baldachin. — Dieselbe Anordnung zeigt eine nur bis zu der braunen Untermalung geführte große Tafel, die für den Saal der Fünfhundert im Palazzo Vecchio bestimmt war (Uffizien Nr. 1265). Oben schwebt eine Anzahl Engel. Darunter in einer Nische sitzt die Madonna mit dem kleinen Johannes, eine Gruppe für sich, die uns an Lionardo und Raffael erinnert. Maria sieht auf Johannes nieder, und hinter ihr steht mit erhobenen Armen und mit aufwärts gerichtetem Blicke, ähnlich wie die Jungfrau auf Tizians Himmelfahrtbilde, die heilige Anna, etwas größer und voller gebildet. An den Stufen des Throns stehen und sitzen zehn Schutzheilige von Florenz in einem Halbkreis, der vorn durch zwei auf der untersten Stufe sitzende Engel geschlossen wird. — Von nun an macht sich die Nähe Raffaels und Michelangelos immer mehr bemerkbar. Vasari läßt Fra Bartolommeo 1515 sogar Rom aufsuchen; beweisende Zeugnisse sind dafür nicht vorhanden. Bei dem leichten Austausch künstlerischer Mitteilungen und bei seinem persönlichen Verhältnis zu Raffael hatte Fra Bartolommeo auch in Florenz Gelegenheit, die Gedanken seiner beiden größeren Mitstrebenden auf sich wirken zu lassen. Sein großartigstes Werk, die Madonna della Misericordia von 1515 für S. Romano in Lucca (jetzt in der Pinakothek; Abb. 51) macht ja freilich auf uns den Eindruck, daß wir es uns gern unter den Augen Raffaels und Michelangelos entworfen denken möchten. Der Aufbau ist wieder derselbe. Ganz oben schwebt Christus als Halbfigur, umgeben von Engeln, deren zwei den Mantel der Gnadenmutter wie ein ausgespanntes Tuch halten. Vor diesem steht auf



Abb. 51. Madonna della Misericordia, von Fra Bartolommeo. Lucca, Galerie.

einem hohen Thron die „Mutter des Erbarmens“ in einem durch keine Beschreibung wiederzugebenden Spiel schöner Linien, worin ihre Stellung und der Fluß ihrer Gewandfalten zusammenwirken. Als Einzelgestalt dürfte wohl diese unter allem, was Fra Bartolommeo geschaffen hat, das Vollendetste sein. Ihren Thron umgeben unten in einem vorn nicht ganz geschlossenen Kreise dichtgedrängte Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, sehr verschieden im Ausdruck und mannigfaltiger bewegt und untereinander in Beziehung gesetzt, als wir es sonst an Fra Bartolommeos ruhigen Darstellungen gewohnt sind. Wir werden hier an die Art der schönen Einzelgruppen in Raffaels Stanzen erinnert. — Wiederum hat man von jeher an Michelangelo gedacht vor dem großartigen Bilde des Auferstandenen Christus mit den vier prächtigen Evangelistengestalten, die ihm zu Seiten stehen (Pal. Pitti; Abb. 52), 1516. Die Architektur, eine runde Nische unter einem auf Pilastern ruhenden dorischen Gebälk, ist nachdrucksvoller behandelt als gewöhnlich; sie geht oben und an den Seiten bis an den Bildrand und umschließt feierlich eine ideale Vereinigung von Figuren, die nicht mehr an das Geschichtliche des Auferstehungsevangeliums erinnert. Christus, auf einem hohen Sockel stehend, und die zwei vorderen Apostel sind monumentale Gestalten. In dem Plastischen und auch in der



Abb. 52. Der Auferstandene, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

Art ihrer Stellung und dem Kontrast der Körperteile haben sie viel von Michelangelo, aber ihr ruhig aus dem Innern kommender Temperamentsausdruck zeigt uns deutlich, worin sich Fra Bartolommeo von Michelangelo geistig unterscheidet. Auf die Stufe hat der Künstler zwei von seinen schönsten geflügelten Putten gesetzt, die mit graziösem Bemühen Embleme der Welt und der Kirche zwischen sich halten.

Sein letztes Hauptwerk, keine Repräsentation, sondern ein Vorgang der heiligen Geschichte, darf in bezug auf den Gegenstand als das Muster



Abb. 53. Beweinung Christi, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

seiner Gattung angesehen werden. Wie Lionardos Abendmahl und Raffaels Grablegung, so ist Fra Bartolommeos Pietà von 1516 (Abb. 53) durch keine Darstellung eines anderen Künstlers beeinträchtigt worden. Die Komposition, im Breitformat: vier Figuren vor einer nur durch wenige Linien angedeuteten, dunkeln Landschaft — ist streng genug, um sich geltend zu machen, und dabei von einer großen innern Schönheit. Christus in sitzender Stellung, von dem hinter ihm knieenden Johannes mühevoll gehalten, erinnert uns wieder an Michelangelo, und Magdalena, die sich niedergeworfen hat und die Füße des Herrn umschließt, ist eine plastische Erfindung ersten Ranges.

Über ihr waren, um die Lücke zu füllen, ursprünglich noch die Figuren von Petrus und Paulus beabsichtigt. Der Kreuzesstamm ist eine spätere Zutat. Der Ausdruck des Schmerzes ist wahr und echt, aber gehalten, nicht übertrieben und auch nicht sentimental. Wenn eine Vereinigung von Michelangelos Form und Kraft und von Raffaels seelenvoller Schönheit denkbar ist, so wird man sich eine solche Vorstellung vor keinem andern Bilde eher machen können als vor diesem. Wie weit hat doch Fra Bartolommeo die zu ihrer Zeit mit Recht angesehene Pietà, die zwanzig Jahre früher Perugino gemalt hatte (S. 319), übertroffen! Was hätte der Alte wohl für Gedanken gehabt, wenn er das Bild seines großen Nachfolgers etwa noch im Augustinerkloster vor Porta San Gallo (das erst bei der Belagerung 1529 zerstört wurde) gesehen haben sollte?



Abb. 54. Heimsuchung, von Albertinelli. Florenz, Uffizien.

Über Fra Bartolommeos äußeres Leben ist nichts zu berichten. Sein Arbeitsgenosse Albertinelli starb kurz vor ihm. Einmal hatte dieser für sich einen glänzenden Zug getan. Seine Heimsuchung Mariä von 1503 (Abb. 54) ist ein Hochbild mit nur zwei Figuren, die vor einer ins Freie gehenden Bogenhalle stehen und ohne alles Beiwerk nur durch ihre einfachen, großen Gestalten wirken und sich durch ihren Ausdruck uns sofort verständlich machen. Ein Zeichen, wie eine Zeit mit ihrem großen Inhalt auch einmal

ein geringeres Talent über sich selbst gleichsam emporhebt. Alle vier Hände sind sichtbar, und jede hat ihre Funktion. Das Profil Marias steht im Licht, das der Elisabeth ist beschattet, ihr Kopf etwas tiefer gelegt. Diese geradezu vorbildliche Darstellung läßt Ghirlandajos „Heimsuchung“ von 1491 (Louvre) weit hinter sich. In ihrer Stellung und Haltung haben diese Figuren schon ganz die Freiheit der Hochrenaissance, und nur das detaillierte Pflanzenwerk am Boden und die Pilasterdekoration erinnern uns noch an die ausführende Sorgfalt des Quattrocento.



Abb. 55. Angebliches Selbstbildnis Andreas del Sarto. Florenz, Pal. Pitti Nr. 66.

Eines anderen Geistes Kind, als Fra Bartolommeo, war Andrea, der Sohn des Schneiders Agnolo und deswegen del Sarto genannt (1486—1531). Er kam früh zu einem Goldschmied in die Lehre, dann zu einem Maler und zuletzt zu einem zweiten, Piero di Cosimo, dem er jedenfalls das Handwerkmäßige verdankte, und der selbst noch in seinen späteren Jahren von seinem bedeutenderen Schüler lernte. Andrea hatte eine leichte, glückliche Hand, aber auch einen sehr leichten Sinn. Er gehörte jahrelang zwei Künstlerklubs an, in denen es ausgelassen und hoch herging. Er war mit einer geistig nicht viel bedeutenden, aber schönen jungen Witwe verheiratet, vielleicht schon seit 1514, denn damals hat er sie als vornehmste Besucherin auf seiner „Geburt Mariä“ (S. Annunziata) dargestellt. Dann kehrt ihr Porträt auf seinen Madonnenbildern und in seinen Handzeichnungen häufig wieder. Vasari, der die Frau Meisterin kannte, rechnet sie mit unter die Hemmnisse des Lebens ihres Ehegatten, der bei seinen Anlagen mit höherem Sinn noch größeres hätte erreichen können und müssen, wenn — so meint

er — er neben seiner tiefen künstlerischen Bildung mehr Seelenstolz und geistiges Feuer gehabt hätte. Wir wollen uns an dem Erreichten genügen lassen und es zu verstehen suchen.

Andrea ist geradeso wie sein älterer Freund Fra Bartolommeo aus der damaligen florentinischen Kunst hervorgewachsen. Seine Schule war der seit 1505 ausgestellte Karton Lionardos, als letzte Vorbilder der älteren Zeit hatte er Ghirlandajos Fresken in S. Maria Novella vor Augen, und eine seiner ersten großen Freskoarbeiten führte er an einer Stelle aus, wo vor ihm Cosimo Rosselli gemalt hatte, in der Annunziata. An dem älteren Fra Bartolommeo hatte er das Beispiel eines ernsteren Mitstrebenden, und in seinem Genossen Francia Bigio fand er einen Maler von ganz gleicher Richtung in Form und Farbe und von einem annähernd gleichen Talente, wie das seine war. Wie es sich mit seinem von Lionardo aus entwickelten Ideal verhält, der geistig nicht sehr tief gegründeten, aber duftigen und koloristisch vollendeten Erscheinung seiner Kunst, ist früher angedeutet worden (S. 80).



Abb. 56. Angebliches Selbstbildnis Andreas del Sarto. Florenz, Uffizien Nr. 1147.

Darin liegt auch eine Erklärung dafür, daß Andrea, wie Sodoma in Siena, noch so spät in Florenz einen Kreis von Schülern hat bilden können: Pontormo, Puligo, Bugiardini, die in ihren besten Leistungen noch ganz erfreulich sind (Pontormos „Heimsuchung“ unter den Fresken der Annunziata). Aber sowohl in der Erfindung der komponierten Bilder wie in den einzelnen Typen, die er schafft, bleibt er ihnen allen überlegen. Hin und wieder erreichen sie ihn in Einzelheiten, in den Köpfen und namentlich in ihren Bildnissen. Von denen Andreas selbst wird man nach seinen übrigen

Bildern nicht allzuviel erwarten; sie haben zu wenig Individualität und zu viel von seinem eignen Stil, sowohl die weiblichen wie eine kleine Gruppe von Jünglingsbildnissen, alle von demselben weichen, schwermütigen Ausdruck und von einer wenigstens allgemeinen Ähnlichkeit. Man hat sie darum für Selbstbildnisse des Künstlers gehalten, was wegen des völlig abweichenden beglaubigten Porträts des reifen Mannes im Saal der Malerbildnisse der Uffizien kaum angeht. Von zwei beinahe gleichen Jünglingsbildern hat das im Palast Pitti (Abb. 55) die volle Frische eines Originals, während das der Uffizien (Abb. 56) sich wie eine geringere Wiederholung ausnimmt. Ein drittes (London Nr. 690) ist von der Seite genommen und stellt eine ganz andere Person dar, vielleicht einen Bildhauer. Ein noch fast knabenhafter Jüngling, wieder von vorn und diesmal bis zu den Knieen (Pitti Nr. 184), hat die Hände am Gürtel, die eine hält die Handschuhe. Noch anziehender und interessanter ist manchmal Franciabigio: Berlin Nr. 245, bezeichnet und datiert 1522 (Abb. 57). Auch bei Pontormo finden wir gelegentlich den melancholischen Zug, öfter aber stellt dieser sehr begehrte Porträtist seine Leute so dar, wie sie wirklich gewesen sein könnten. Denn nach unserer Überzeugung spricht sich in dieser heute so zärtlich umschmeichelten tristezza keineswegs der Weltschmerz eines ganzen Zeitalters aus, sondern bloß ein rein künstlerisches Verlangen, das wahrscheinlich durch Michelangelo geweckt worden ist. Tizian und die Venezianer außer Lotto haben kaum etwas davon.

Als Farbentechniker steht Andrea auf der allerhöchsten Stufe, im Fresko ebenso selbständig wie in der Ölmalerei. Man wird ihn nach der Zahl der Hauptfarben, die er anzuwenden pflegt, vielleicht nicht einmal vielseitig nennen wollen. Er erreicht seine Wirkungen vorzugsweise mit einzelnen, immer aufs neue angewandten Tönen, die ihm eigentümlich sind, z. B. seinem Silbergrau und einem zwischen Purpur und Scharlach liegenden Rot. Der Auftrag seiner Farben ist für die mehr zarten als kräftigen Gestalten seiner Erfindung wie geschaffen. Wo die Linie verschwindet, bleibt doch die Form in Licht und Schatten noch deutlich. Die Luft hat ihr nur alles Harte genommen. Bei dieser Technik konnte die Figur sich leicht ins unbestimmte verlieren, aber in seinen guten Bildern hat Andrea diesen Abweg vermieden. — Manches erinnert bei ihm an Sodoma. Einzelne Frauengestalten könnte man auf den ersten Blick zu tauschen geneigt sein. Andrea ist wohl nicht ganz so reich in der Erfindung, aber er ist viel sicherer und korrekter in der Zeichnung und ebenfalls in der Komposition; darin hält er sich nahe an

Raffael. Als Koloristen nennt man ihn neben Correggio, und er erinnert ebenfalls noch an diesen in seinem nicht sehr mannigfaltigen und stark subjektiven Gesichtstypus. Aber Correggio ist gezierter; man beachte bei ihm nur die Mundwinkel. Und ebenso ist die Haltung und Stellung der Figuren bei Andrea kräftiger; sie zeigt doch die Einwirkung nicht nur Raffaels, sondern auch Michelangelos. So stehen denn auch seine Menschen als Träger eines geistigen Inhalts, mit dem, was sie uns „zu sagen haben, wenn sie reden könnten“ (Jakob Burckhardt), im ganzen genommen über denen Correggios, wenn sie auch andererseits hinter denen des Fra Bartolommeo ein gutes Stück zurückbleiben.



Abb. 57. Bildnis eines Jünglings, von Franciabigio. Berlin.

Daß einem Fürsten von dem Geschmacke Königs Franz I., der sich auf alle Weise bemühte, italienische Kunst und Künstler an seinen Hof zu ziehen, Andrea besonders zusagen mußte, ist begreiflich. Nach einem erfolglosen Versuch, Fra Bartolommeo zu gewinnen, gelang es ihm zuletzt, Andrea in seinen Dienst zu bekommen. Aber nach kaum zwei Jahren jammerte des Malers Frau, und der König mußte ihm Urlaub geben. Andrea ging nach Florenz, um nicht zurückzukehren, obwohl er sich durch einen Schwur aufs Evangelium dazu verpflichtet hatte (1519). Von nun an blieb er in Florenz und erlebte den vergeblichen letzten Kampf der Republik um ihre Freiheit und die endliche Rückkehr der Medici (1530). Bald darauf ist er an der Pest gestorben.

Andrea war von einer erstaunlichen Produktivität bei doch kaum zwanzig voll zu rechnenden Jahren (seit 1511), wovon allein schon der Palast Pitti mit achtzehn Bildern eine Vorstellung gibt. Seine Fresken zeichnen sich



Abb. 58. Geburt der Maria, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

durch eine große, flotte Technik aus, und auch im Staffeleibild wird er niemals klein und ängstlich, eher bisweilen flüchtig. Von seinen besseren Tafelbildern finden sich mehrere auch außerhalb Italiens.

Unter den mancherlei Fresken nehmen die vornehmste Stelle ein diejenigen in dem Hofe des Servitenklosters der Annunziata. Hier gab er

zunächst auf der linken Seite im Anschluß an Cosimo Rosselli die Geschichte des Ordensstifters Filippo Benizzi in fünf Bildern, die große Schönheiten und ein regelmäßiges Fortschreiten zeigen. Darauf folgt rechts sein Meisterwerk in der legendarischen Erzählung, die Geburt der Maria (1514) und eine nicht so gut komponierte „Anbetung der Könige". Seine Schüler haben den Cyklus der Marienbilder fortgesetzt. Jenes erste Bild daraus führt uns in eine reiche florentinische Wochenstube. Um das Bett stehen oder sitzen



Abb. 59. Verkündigung, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

graziöse Frauengestalten: zwei besuchende, darunter die eine mit den Zügen der Frau des Künstlers (Abb. 58), zwei Dienerinnen, die der Wöchnerin aufwarten, und zwei, die mit der Pflege des Kindes beschäftigt sind, alle von schönem, aber gleichmäßigem Gesichtstypus. Selbstverständlich stand Andrea bei dieser Szene das Vorbild Ghirlandajos (I, S. 269) vor der Seele. Aber der stolze und feierliche Aufzug dort ist hier umgesetzt in einen behaglicheren, anheimelnden Vorgang, und die steifere Anordnung dort ist in eine wechselvolle Gruppierung zufällig gestellter Personen übergegangen. Dazwischen

ergeht sich des Künstlers Vorliebe für zierliche, antikisierende Renaissance-architektur in den Ausstattungsgegenständen: Kamin, Türumrahmung usw. Oben auf dem Betthimmel sitzen Putten, und ihnen zur Seite füllt den leeren Raum über dem Kamin ein größerer auf Wolken schwebender Engel. Was Ghirlandajo als Denkmal großen Stils gab, hat Andrea hier in die



Abb. 60. Madonna delle Arpie, von Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien.

malerische Auffassung der neuen Zeit übersetzt auf eine Weise, daß es in Italien nicht mehr übertroffen werden konnte. Im Norden waren noch andere, weniger vornehme, intimere Züge bei diesem Gegenstande möglich.

Man kann neben dieses Fresko ein nur wenig älteres Tafelbild ganz gleichen Stils und gleichen Geistes stellen, eine Verkündigung von 1511 (Abb. 59). Das Bild hat durch Restaurationen gelitten, ist aber dennoch als Ganzes herrlich. Auch hier berührt uns zunächst ein Zug von einer etwas

kühlen, eleganten, klassischen Vornehmheit. Links am Bildrande steht Maria an einem Betpult, hoch aufgerichtet und umflossen von den breiten Falten ihres Mantels; den linken Fuß hat sie auf den Sockel eines niedrigen, zierlichen, antikisierenden Altars gesetzt, der in der Mitte des Bildes steht. Über diesen hinweg sieht man auf eine Architektur im Stil der entwickelten Hochrenaissance, von deren Altan David auf die badende Bathseba hinabsieht, — und weiterhin auf eine Landschaft mit römischen Ruinen. Dies Architekturbild trennt von der Maria den auf der rechten Seite des Bildes knieenden Gabriel mit dem Lilienstengel und zwei hinter ihm stehende Engel, alle drei von Andreas ganzem Liebreiz. Es gibt Bilder, auf denen der Vorgang viel intimer und zärtlicher ausgedrückt ist; Andrea hat ihn uns wirklich schön dargestellt. Den figürlichen Teil entlehnte er übrigens einer „Verkündigung“ seines Freundes Albertinelli von 1510 (Akademie), wo die Gruppe von der entgegengesetzten Seite genommen ist.



Abb. 61. Kopf aus Abb. 60.

Für sein bestes Tafelbild gilt die Madonna delle Arpie von 1517 (Uffizien), die so benannt ist von den Eckfiguren eines kleinen antikisierenden, altarartigen Sockels, auf dem die Madonna steht, großartig wie eine Statue Michelangelos, mit starken Gegensätzen in der Haltung der Gliedmaßen

(Abb. 60 u. 61). Zwei auf der Erde stehende Putten umfassen ihr Kleid. Ihr zur Seite stehen Franziskus und der Evangelist Johannes, kräftige und gehaltvolle Figuren. Zu dem Johannes benutzte er nach Vasari ein Modell seines Freundes Jacopo Sansovino, eine nicht angenommene Konkurrenzarbeit für Or San Michele. Zu solcher Energie der Formen, gepaart mit einer



Abb. 62. Opfer Abrahams, von Andrea del Sarto. Dresden.

solchen Schönheit des Ausdruckes, ist allerdings Andrea nicht wieder gekommen. Der Fluß der Gewänder ist ihm ebenso gelungen wie die Gestalten an sich. Und die Farbe mit ihrer Leuchtkraft und ihrem verschwimmenden Duft hat er niemals besser gegeben. Er malte das Bild kurz ehe er nach Frankreich ging. Man kann nicht sagen, daß er von der Höhe, die er in der „Madonna mit den Harpyien“ erreichte, schnell oder stark abgefallen wäre. Er hat

vielmehr bis zuletzt ganz vortreffliche Sachen gemacht, wie eine große „Madonna mit Heiligen“ von 1528, eines seiner schönsten Bilder, wenn es gut erhalten wäre (Berlin; ehemals daselbst verdorben, neuerdings einigermaßen hergestellt), und das ebenfalls nicht gut erhaltene Opfer Abrahams von 1529 (Dresden; Abb. 62). Aber er wählte nicht immer Vorgänge, die für seine Be-



Abb. 63. Beweinung Christi, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

gabung günstig lagen. So zeigt das Dresdener Bild in sehr entschiedener Weise das Studium Michelangelos. Der auf dem korrekt gezeichneten Renaissancealtar mit einem Knie ruhende Isaak ist als Aktfigur vorzüglich, der Abraham in seinen Formen gewaltig, fast theatralisch bewegt, die Landschaft schön und reich. Trotzdem hat man die Empfindung, daß ein Existenzbild Andreas, auf dem das Weibliche nicht ganz gefehlt hätte, uns noch mehr erfreuen würde. — Schon zehn Jahre früher hatte er für Franz I. eine „Caritas“ gemalt,

1518 (Louvre), mit drei prachtvollen Kindern, vollendet in den Formen und fließend gruppiert, ebenfalls schon unter Michelangelos Einfluß, — aber es wird uns nicht warm dabei. Denselben Eindruck haben wir vor seiner Pietà von 1523 (Abb. 63 u. 64), einem Bilde mit sieben Figuren. Es ist anzunehmen, daß er die ganz ähnliche Komposition Peruginos von 1495 mit ihren zwölf Figuren bei den Nonnen von S. Chiara (I, S. 319) gesehen hat. Er hat sie formell vielleicht übertroffen. Aber die Stimmung der Trauer kommt uns bei Perugino doch aufrichtiger vor als bei Andrea, wo beinahe alles in den schönen Handbewegungen verloren geht. Und mit Fra Bartolommeo vollends kann er sich nicht messen. Dessen Pietà gegenüber erscheint die seine doch nur wie ein glattes, schönes Bild, nicht mehr.



Abb. 64. Rötelstudie, von Andrea del Sarto (zu Abb. 63). Louvre.

Andreas Kunst hat also in dem Geistigen ihre sehr bestimmten Grenzen, und es bleibt immer zuzusehen, ob uns dafür die Form und die Farbe entschädigen können. Wir versuchen das noch an seinen Fresken. Der zierliche Säulenhof dello Scalzo (einer Johannesbrüderschaft) enthält an seinen vier Wänden zwölf Bilder aus der Geschichte des Täufers, begonnen 1511 (zugleich also mit den Fresken der Annunziata) mit der „Taufe Christi" und 1526 mit der „Namengebung" abgeschlossen; den „Abschied" des Johannes und seine „Begegnung mit Christus" malte Francia Bigio, während Andrea in Frankreich war. Diese farblosen Helldunkelfresken, unterbrochen durch vier allegorische Figuren in Nischen, die als gemalte Plastik wirken sollen, geben uns den vollständigsten Begriff des Formstudiums, das Andrea zum freien Meister der Hochrenaissance gemacht hat. Von Bild zu Bild führt ihn seine Aufgabe immer nur durch rein künstlerische Probleme: Vereinfachung des Details und Gruppierung mit wenigen Gegenständen, Raumwirkung, Linien- und Lichtführung, bis die kühle Eleganz seines geläuterten „klassischen" Stils alle Naivität der Frührenaissance gründ-



Abb. 65. Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

lich überwunden hat. Wenn wir unsere Weisen fragen, so ist das ein Fortschritt, und historisch, d. h. wie sich nun einmal die Renaissancekunst entwickelt hat, werden wir ihnen Recht geben müssen.

Wir möchten aber nicht mit diesem Eindruck von Andrea Abschied nehmen und betrachten darum noch zwei farbige Fresken. Die Madonna del Sacco von 1525 in der Annunziata: Joseph auf einem Sack lagernd im Profil und Maria in der ganzen Breite und Fülle einer matronalen, unter faltigen Kleidern sitzenden Erscheinung, herrlich in eine Türlünette hineinkomponiert (Abb. 65) — macht, als Formenspiel aufgefaßt, einen fast berauschenden Eindruck, ähnlich wie manche von den Einzelfiguren Michelangelos an der Decke der Sixtina oder wie Correggios Fresken. Auf Michelangelo führen uns auch die Formen hin, sodann die Bewegungen des Kindes, das rittlings vom Schoße der Mutter hinweg ins ungewisse greift. Alles ist vortrefflich gezeichnet und, wie man trotz der Zerstörung noch sieht, gemalt. Aber wenn wir nach geistigem Inhalt fragen, so gehen wir leer aus.

Bald nachher malte er das große Abendmahl im Refektorium von S. Salvi (Abb. 66), das sich dem von Lionardo „wenigstens von ferne nähern darf" (Jakob Burckhardt). Es ist gut gemalt, wie man aus den erhaltenen Teilen sehen kann. Das Spiel der Hände ist sehr lebendig und die Haltung der Personen überzeugend, ihre Stellung mannigfach verschieden. Die Köpfe sind nicht von tiefem geistigem Gehalt, aber sie sind individuell, porträtartig: es sollen Männer aus dem Volke sein. Dennoch hat in wenigstens drei Fällen derselbe Typus für eine zweite Person dienen müssen;

nicht einmal Christus hat den seinen für sich allein. Doch wir kennen ja diese Schwäche Andreas. Der allgemeinen, überzeugenden Wirkung hat sie diesmal nicht geschadet. Dies Abendmahl bleibt immer ein glaublicher Vorgang, der unsere Teilnahme hat. Und gehen wir weiter in das Einzelne und zu den äußeren Mitteln, die diesen Eindruck hervorrufen, so entdecken wir immer neue Schönheiten. Solche liegen hier in dem Kostüm beinahe versteckt. Andrea komponiert nämlich in einer Zeit, wo auf religiösen Bildern für die Männer namentlich unter Raffaels Einfluß das an die Antike angeschlossene „römische Kostüm" immer mehr überhand genommen hat, während bei den Florentinern eher noch Reste der Zeittracht bleiben. Andrea nun hat neben dem faltenreichen antiken Mantel sehr mannigartig die Kleidung des damaligen Lebens mit benützt. Dadurch erreicht er nicht nur schöne malerische Wirkungen, sondern auch für seine Zeitgenossen das Realistische überhaupt, was in unserer Zeit auf demselben Wege wieder erstrebt wird (Gebhardts Abendmahl). Nach den Scalzofresken wirkt so etwas wie eine Erholung.



Abb. 66. Das Abendmahl, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Salvi.

2. Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Übergang nach Rom.

Bramante. Andrea Sansovino.



Abb. 67. Michelangelo. Nach dem wahrscheinlich von Marcello Venusti gemalten Bildnis. Rom, Konservatorenpalast.

Daß Rom der Mittelpunkt einer neuen Kunst, der Hochrenaissance, wurde, geschah zunächst durch äußere, politische Umstände. Mailand hatte nach der Vertreibung Lodovico Sforzas (1499) an Bedeutung für die italienische Kunst verloren. Bramante ging von da nach Rom (1500), und wenn auch Lionardo gelegentlich wieder nach Mailand zurückkehrte, so konnte doch die dortige lokale Schule, zumal in den Kriegswirren der nächsten Jahrzehnte, keine hervorragende Stellung mehr einnehmen. Ebensowenig kehrten in Florenz die Sicherheit und die Muße der glücklichen Zeit Lorenzo Medicis wieder. Kriege und innere Störungen hielten die Kräfte in Atem, bis man in dem Gonfalonier Piero Soderini ein Oberhaupt auf Lebenszeit einsetzte (1502). Damals meißelte der junge Michelangelo an seinem David, er und Lionardo zeichneten dann ihre berühmten Kartons (S. 24), und bald kam auch Raffael und malte die Madonnen seiner Frühzeit. So sah Florenz

noch die Anfänge der Hochrenaissance, und Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto blieben dauernd hier. Aber den übrigen bot das Leben daselbst keine bleibende Stätte. Michelangelo ging 1505 nach Rom, 1508 folgte ihm Raffael. Viele andere waren längst vorangegangen. Rom aber, das aus diesem Wechsel der Verhältnisse den Vorteil zog, hatte sich mittlerweile durch die energische Politik seiner letzten Päpste aus der Stellung eines geistlichen oder auch geistigen Mittelpunktes zu einem starken weltlichen Staate mit ganz konkreten politischen Zielen ausgestaltet, und gegen die Aufgaben, mit denen nun Julius II. die Künstler an sich zog, konnte keine andere Stadt, außer vielleicht Venedig, aufkommen. Vor dem Ablauf des ersten Jahrzehnts war die Hochrenaissance eine in Rom festgegründete, vollendete Tatsache. Die Künstler waren sämtlich fremde Leute, und die neue Kunst war nun von ihrem Heimatboden losgelöst. Daß sie doch noch nicht zu einer bloß höfischen Kunst wurde, wie man wohl die Kunst unter Leo X. genannt hat, dafür sorgten zwei Umstände. Julius II. wußte die künstlerischen Aufgaben mit einem großen geschichtlichen Inhalt zu erfüllen: die erste Stadt der Welt sollte einen ihrer würdigen Schmuck erhalten, und die Macht der neuen, weltlichen Papstherrschaft einen künstlerischen Ausdruck bekommen. Die Kraft aber, welche die Kunstschulen in Florenz und in anderen Städten aus den Wurzeln ihres besonderen nationalen Lebens gezogen hatten, die Tradition, die in Rom fehlte, wurde ersetzt durch das große Weltbild der antiken Vergangenheit, durch den alles überragenden Hintergrund der römischen Baudenkmäler und Kunstwerke.

So gewinnt die Hochrenaissance zu der Antike ein anderes Verhältnis, als es die Frührenaissance gehabt hat. Am deutlichsten zeigt sich das in der Architektur und in der Plastik. Die Architektur nimmt wichtige Bestandteile der Antike, wie die Säulenordnungen, in ihren Dienst, sie strebt unter Vereinfachung des dekorativen Details reinere, der Antike entsprechende Formen an und sucht nach ihrem Muster ähnlich große Verhältnisse auszudrücken (Bramante). Die neue Plastik hält sich nicht mehr direkt und im einzelnen scharf an das Vorbild der Natur wie zur Zeit der Frührenaissance. Sie sucht nach dem Vorgang der Antike größere und allgemeingültige Formen. Sie will eine eigene, neue, nach dem Ideal konstruierte Erscheinung neben der einzelnen, zufälligen geben, eine ideale, mögliche Welt neben der bestehenden, wirklichen. Das Detail in den Stoffen und das Porträtartige wird eingeschränkt, die allgemeinen Züge werden verstärkt, die Bewegung des Körpers und der Ausdruck der Seele wird gesteigert, sogar

der äußere Maßstab vergrößert. Während die Frührenaissance die menschliche Figur meist etwas unter Lebensgröße bildet, geht die Hochrenaissance gewöhnlich darüber hinaus, oft sogar sehr bedeutend. Es verschwindet das Charakteristische, aber auch das Gefällige und besonders das Landschaftliche, was die einzelnen Schulen unterscheidet. Man will Großartigkeit und strebt nach einer der Antike gleichwertigen Erscheinung, wozu man sich allgemeine Regeln aus den alten Kunstwerken holt. Die Skulptur wird imposanter und löst sich von der Architektur; aber sie wird auch einseitiger, und nachdem ein so gewaltiger Geist wie Michelangelo während eines langen Lebens in jeder Hinsicht die Führung übernommen hatte, blieb für die Geringeren nicht viel Raum mehr, um eine Individualität zu zeigen, und so geht allmählich die Hochrenaissance in Barock oder Klassizismus über.

Die Malerei der Hochrenaissance hatte keine direkten Vorbilder an der Antike, und für die eine Hauptseite, auf der doch der Stil des einzelnen Künstlers mit beruht, für das Malerische, konnte ihr das Altertum garnichts geben. Etwas anders war es wenigstens im Bereich der Formen und in der Wahl der Gegenstände. Hierin konnten sich sowohl einzelne Maler wie ganze Schulen voneinander unterscheiden. Am Ende der Renaissance haben wir nur noch zwei Malerschulen: die römische und die venezianische, neben denen die mailändische doch nicht mehr viel bedeutet. Der venezianischen hat Tizians langes Leben genützt. Die Venezianer leben in ihren Farben weiter, die Römer überliefern den Formvorrat. In der römischen Schule gehen alle landschaftlichen Besonderheiten auf in einem höheren Formenideal, dessen Führer Raffael ist. Sein Stil ist, was die Formen betrifft, gleichbedeutend mit dem Stil der Hochrenaissance überhaupt, vorausgesetzt, daß man die Einflüsse Lionardos und Michelangelos mit hinzunimmt. Einflüsse von solcher Stärke, daß man sagen möchte: Michelangelos dämonische Gewalt und Lionardos dolcezza hätten wohl auch ohne Raffael eine Hochrenaissance hervorbringen können, wogegen der umgekehrte Fall nicht zu denken wäre. Diese drei beherrschen aber auch ebenso mit ihren Gedanken das Jahrhundert der Hochrenaissance. In dem Reichtum ihrer Erfindung übertreffen sie alle Vorangegangenen, den einen Giotto vielleicht ausgenommen, der auf sein Jahrhundert einen etwa gleich großen Einfluß übte, wie sie auf die ihnen folgenden Geschlechter. Für die Gedankenwelt der Frührenaissance war Florenz bestimmend. Die Größe der Schule beruhte darauf, daß viele Künstler fast gleichen Ranges zum teil an denselben Aufgaben das Wesentliche der künstlerischen Erscheinung auf eine gewisse Höhe brachten. Wie

überragt sie doch alle mit der Fülle seiner neuen Gedanken und seiner Erfindung der eine Lionardo, sowenig er auch selbst ausgestaltet hat! Raffael und Michelangelo war es hingegen beschieden, große Werke auszuführen, dem einen in wunderbarer Menge und bis zur Vollendung, dem andern wenigstens soweit, daß auch in den nicht ganz vollendeten seine mächtigen Gedanken ans Licht treten und weiter wirken konnten. Alle anderen Künstler ihrer Zeit standen in der Erfindung hinter ihnen zurück, und sie mußten alle mit ihrer Arbeit Stellung zu ihnen nehmen, abgesehen von zweien, die daneben ihr besonderes Reich für sich behaupteten: Tizian und Correggio. Diese einzige Herrschermacht Michelangelos und Raffaels beruht natürlich zuerst auf der Größe ihres Geistes. Sie wären aber nach menschlichem Ermessen nicht auf diese Höhe gekommen, hätten sie nicht ihren Thron in der ewigen Stadt aufschlagen können. Darum ist es für die Kunst ein weltgeschichtliches Ereignis, daß Julius II. Michelangelo und Raffael nach Rom berief.

Ehe wir uns diesem Ereignis zuwenden, müssen wir weiter zurückgehen und die Anfänge Michelangelos in Florenz und Raffaels in Urbino betrachten.



Abb. 68. Selbstbildnis Raffaels. Florenz, Uffizien.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564*) sah sich zeitlebens als einen Florentiner an. Ein lebhaftes Heimatgefühl und ein starker Familiensinn erhielten sich in ihm bis ans Ende. Über die sehr bescheidenen Verhältnisse seines väterlichen Hauses erhob er sich gern in Gedanken an das größere Ansehen seiner Vorfahren und in dem Vorsatze, durch die Taten seines Lebens den alten Ruhm zu erneuern. Er war von einem großen

*) Am 17. Februar starb er in Rom. Hier rechnete man 1564, weil man das Jahr mit dem Januar anfing; in Florenz 1563.

persönlichen Selbstgefühl. Die politischen Geschicke seiner Vaterstadt erfüllten seine Seele. Er fühlte sich als Republikaner und dachte sich wie Dante, den er liebte, als Träger einer politischen Rolle, während die anderen Künstler der Renaissance unbekümmert um Politik ihr Brot aßen, wo sie Arbeit fanden. Er war den Medici, den Gegnern der Freiheit, von früher her durch das Gefühl persönlicher Dankbarkeit verpflichtet. Er war nicht



Abb. 69. Madonna von Manchester, von Michelangelo. London.

nur an der mit ihrer Sammlung verbundenen Kunstschule im Garten bei S. Marco erzogen worden, sondern Lorenzo der Prächtige hatte ihn sogar an seinen Tisch genommen, und noch unter Piero durfte er in ihrem Palaste verkehren. Dann mußte er die Arbeit für ihr Familiendenkmal auf sich nehmen und unter vielen Hemmnissen weiter führen, teils um Leo X., von dem er abhing, zu befriedigen, teils um die Medici in Florenz nicht gegen seine dort lebenden Verwandten zu verstimmen. Diese Rücksichten legten

ihm auch Zwang auf in der Äußerung seiner politischen Meinungen, und sein praktisches Verhalten, z. B. gegen Verbannte, die seine Freunde waren, mußte er darnach einrichten. Das alles und ein ruheloses und heftiges Temperament brachte seinem Leben schwere Bedrängnisse. Er war nicht heiter, wie wir uns Raffael denken (denn von dessen innerem Leben wissen wir nicht viel), noch glücklich, wie der in aller schweren Gedankenarbeit doch



Abb. 70. Heilige Familie, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

harmonisch gestimmte Lionardo. Seine zahlreichen Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte zeigen uns ein Gemüt, das in ewigen Gegensätzen und Kämpfen niemals Frieden und Ruhe fand. Sein ganzes Leben war Denken und Arbeiten.

Wir nennen diese erste Periode seines Lebens zwar die florentinische. Aber sie läuft keineswegs bloß in Florenz ab. Er entflieht plötzlich nach Bologna, wo er eine Weile arbeitet. Sogar in Rom hat er sich schon längere Zeit aufgehalten (1496—1500); dann ist er wieder in Siena und

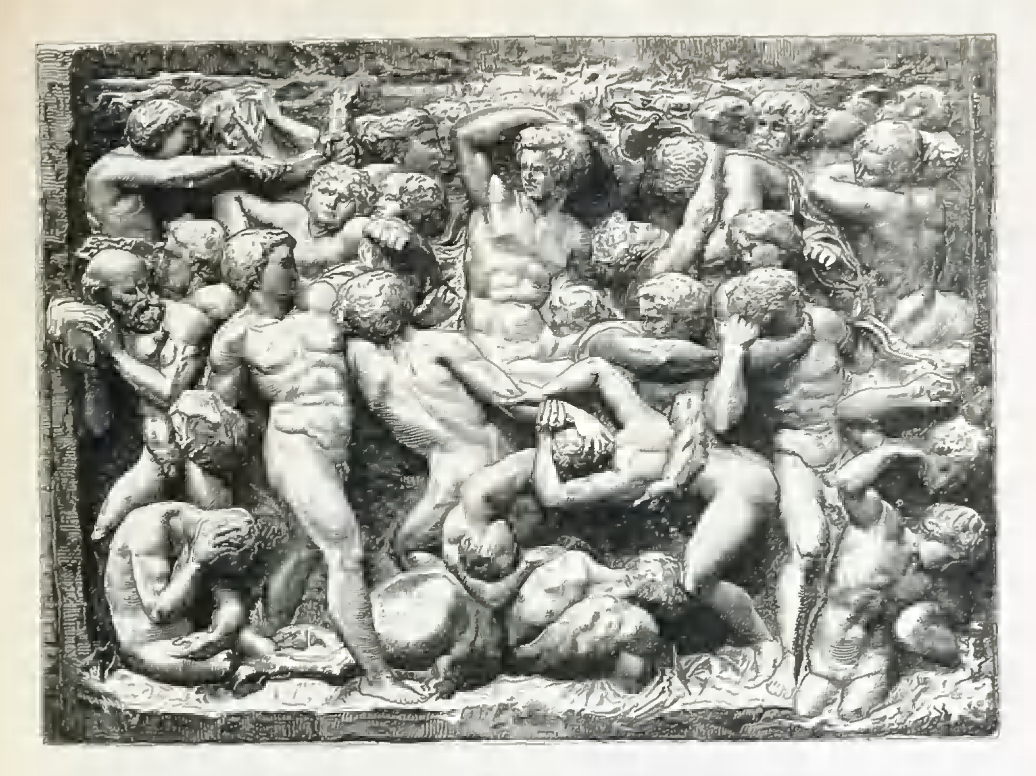


Abb. 71. Kentaurenkampf, von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.

dazwischen immer in Florenz. Es zeigt sich auch jetzt schon der Zug seines späteren Lebens, daß er mehr in Angriff nimmt, als er bewältigen kann, und daß überall, wo er gearbeitet hat, halbfertige Sachen liegen bleiben. Von den drei Künsten stand seinem Herzen die Skulptur am nächsten, und er hat sie in diesen ersten dreißig Jahren seines Lebens fast ausschließlich getrieben. Auch die beiden Gemälde, welche in diese Zeit fallen, zeigen durchaus die Art des Bildhauers: bedeutende Haltung der Einzelfigur, kräftige Formen und plastische Modellierung, — dagegen nichts spezifisch malerisches, kein Verschwimmen der Töne, nicht einmal Ölfarbe, sondern nur Tempera. Die Madonna von Manchester (London; Abb. 69) mit ihren vier erwachsenen, muskulösen Engeln (zwei sind nur erst angelegt, das übrige Bild ist überhaupt bloß untermalt) und den zwei derben, neben ihr am Boden stehenden Knaben, hat viel von Donatello an sich, dessen Schüler Bertoldo den jungen Michelangelo im Medizeergarten unterrichtete: einzelne Köpfe erinnern auch an die Robbia. Das ganze macht im Stil den Eindruck einer Studie nach einer Skulptur der Frührenaissance. Aber die Indivi=

dualität des Künstlers kündigt sich an in den zahlreichen einzelnen körperlichen und geistigen Bewegungen, die durch das Bild gehen und die man von keinem Künstler früherer Zeit mit solcher Verschwendung ausgestreut finden wird. — Während diese Skizze wohl noch vor dem ersten römischen Aufenthalte gearbeitet ist, gehört das Rundbild der Tribuna (Abb. 70) in den Anfang des neuen Jahrhunderts; kein Kirchenwerk, wie schon die Form zeigt. Mutter, Vater und Kind bilden eine kunstvolle Gruppe in Pyramidenform; dahinter wandelt der kleine Johannes für sich allein, und noch weiter im Hintergrunde zeigen fünf nackte Jünglinge in allerlei Stellungen ihre Schönheit und ihres Meisters Kunst. Man darf sagen: so hatte noch niemals jemand eine „heilige Familie" dargestellt. Der Inhalt des Gegenstandes ist dem Künstler gleichgültig geblieben; es war ihm nur darum zu tun, ein hervorragendes Studium edler, schöner Formen zu zeigen. Von dem besonderen Seelenausdruck Michelangelos bemerkt man hier noch nichts. Auch das gehört ja zu der Art der Plastik, namentlich der antiken.



Abb. 72. Bacchus, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

Sehen wir nun, wie es sich hierin mit seinen Skulpturen verhält.

Wir finden Michelangelo verhältnismäßig häufig mit antiken Gegenständen beschäftigt und werden annehmen, daß seine Besteller, wo sie nicht durch die Rücksicht auf den Ort der Aufstellung gebunden waren, seiner Neigung entgegen kamen und der Richtung, die er, wie uns Nachrichten und erhaltene Werke lehren, im Garten von S. Marco eingeschlagen hatte. Übrig geblieben sind aus dieser frühesten Zeit zwei Schülerarbeiten (Florenz, Casa Buonarroti): die Flachreliefskizze einer Madonna „an der Treppe", ganz

Frührenaissance und an Donatello erinnernd, und der Kentaurenkampf in starkem Hochrelief (Abb. 71). Hier ergeht er sich in der Darstellung nackter Körper, die dicht aneinander gedrängt in lebhaftester Bewegung und in vielfältigen Stellungen die leidenschaftliche Wärme seiner eigenen inneren Auffassung, aber auch die Einwirkung antiker Vorbilder erkennen lassen. Wir befinden uns hier etwa in der Temperatur der pergamenischen Gigantenreliefs und bewundern die bis in die äußersten Linien hinein klare Anordnung dieser Massen durch einen vielleicht Achtzehnjährigen. — Interessant ist sodann, aus seiner römischen Zeit, die Statue eines jungen Bacchus (Florenz, Bargello; Abb. 72), welcher trunken und unsicheren Schrittes einen Becher anstarrt und in diesem Motiv sowohl wie in den feisten, weichen Formen eine neue Erfindung zeigt. Michelangelo stellt neben die Antike, die er kennt, seine eigene Auffassung, und diese tritt in verschiedenen anderen Einzelstatuen immer deutlicher hervor. Ihm genügt nicht die bloß schöne Gestalt, sondern auf ein neues Motiv kommt es ihm an, damit es das von innen herausdringende Leben ans Licht bringe. An das deutliche Ziel führt uns schon sein David, den er im Auftrage der Domverwaltung aus einem alten verhauenen Marmorblock machte (bis 1504; Abb. 73). Als einen jungen Giganten hatte ihn das Programm der Auftraggeber bezeichnet, und so nannte ihn auch das Volk, zu dessen Lieblingen er immer gehörte, das Bild eines unbesiegbaren Recken. Die Rechte hält vielleicht einen Stein, die Linke berührt die auf der Schulter liegende Schleuder; das ist alles, was an den biblischen David erinnert. Auf den Beschauer wirkt die einfache körperliche



Abb. 73. David, von Michelangelo.
Florenz, Akademie.

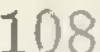


Abb. 74. Pietà, von Michelangelo. Rom, S. Peter.

Erscheinung, sodann die bedeutende Stellung und der entschlossene, seitwärts gerichtete Blick, und dieser ist ein geistiges Moment von einer Tiefe, wie es kein Bildhauer vor ihm in einer Statue ausgedrückt hat. Der David schließt sich an kein Werk der früheren Zeit, an keine Anregung an

(höchstens könnte man an Donatellos Georg denken), er ist etwas ganz neues und gibt uns zum erstenmale Michelangelo so, wie er fortan weiter lebt. Nur ist der Körper noch nicht ausgewachsen, ungleich proportioniert wie das zugrunde gelegte Modell, die Beinstellung unschön. Solche Stellungen kommen in Handzeichnungen Lionardos (Neptun) und in Arbeiten vor, die sicher auf diesen zurückgehen. Der ganzen Erscheinung fehlt noch die Freiheit, der Stil der Hochrenaissance. Dieser David wurde Michelangelos populärstes Werk in Florenz und fand nach langen Beratungen (S. 24) seinen Platz vor dem Signorenpalaste, bis er 1873 in die Akademie gebracht worden ist.



Abb. 75. Madonna, von Michelangelo. Florenz, Bargello.

In der religiösen Plastik findet Michelangelo nach einigen Versuchen und mit mäßiger Lust angefangenen und wieder aufgegebenen Arbeiten ebenfalls bald die ihm zusagende Art der Gestaltung. Die Frührenaissance begann hierin mit erzählenden Reliefs und ging dann allmählich zu der Einzelstatue über, ohne das Relief ganz aufzugeben. Michelangelo hat Reliefs anfangs nur nebenher und später gar nicht mehr gemacht. Wie man ihm als Baumeister eine Abneigung gegen die dekorative Arabeske nachsagte, und er auch in der Tat nur mit architektonischen Formen arbeitete, so zog er in der Plastik die statuarische Form dem Relief vor, dessen umständliche, ausführliche Sprache ihm weniger zusagte. In einzelnen Freiskulpturen konnte er sich besser konzentrieren und für seine Gedanken einen unmittelbar zugreifenden Ausdruck finden. Allerdings kommt nun eine andere Stimmung zutage, als sie die Maler religiöser Bilder zu geben pflegen. Die Pietà, welche er für einen römischen Gönner ausführte (S. Peter; bis 1500; Abb. 74), die jugendliche Maria in

reichem Gewande und Kopftuch auf den toten Christus in ihrem Schoße ruhig niederblickend, mutet uns mit ihren edlen Formen und dem gehaltenen Gefühlsausdruck an wie ein Werk der Antike. Die Gruppe ist ganz in sich geschlossen; nichts weist hinaus, um von dem Betrachtenden Teilnahme zu begehren. Die linke Hand Marias macht eine sprechende Gebärde, als ob sie die Größe des Schmerzes für sich erwägen wollte. Sonst keine Bewegung und keine Steigerung des Affekts, wie man sie bei Michelangelo erwarten möchte. Mit Recht meint man, daß er hier mit seinen 25 Jahren sein vollendetstes plastisches Kunstwerk geschaffen habe.

Wie unter den früheren Bildhauern Donatello und Luca della Robbia, so hat jetzt Michelangelo an dem florentinischen Ideal der Madonna geistig mit gearbeitet, neben Lionardo und Raffael. Die hierher gehörenden Arbeiten aus dem Anfang des Jahrhunderts sind teils unvollendet, wie zwei Rundreliefs mit den beinahe lebensgroßen Figuren der Maria und beider Knaben (Florenz, Bargello, Abb. 75; London, Akademie) und werden schon darum nicht so, wie sie es verdienen, geschätzt, teils entsprechen sie in ihrem Ausdrucke nicht den Vorstellungen, an die uns die Maler gewöhnt haben, wie die etwas unter Lebensgröße dargestellte Statuengruppe der Mutter mit dem Kinde allein (Brügge, Liebfrauenkirche; Abb. 76), die jedenfalls Michelangelos geistiges Eigentum ist, wenn er sie auch nicht mit eigner Hand ausgeführt haben sollte. Der Wert dieser Madonnen besteht nicht in der einzelnen Erscheinung jedes dieser Werke, sondern in der Erfindung, mit der es Michelangelo, wie wir an seinen beiden religiösen Gemälden sahen, jedesmal ungemein ernst nahm. Die Florentiner haben die Madonna aus der Kirche in das Leben gestellt. Michelangelo zeigt uns hier in diesen Arbeiten eine Neuerung, die wir für sein Eigentum halten müssen: der Knabe ist größer geworden und steht selbständig an dem Schoße seiner Mutter, auf dem er bisher als kleines Kind zu sitzen pflegte. Michelangelo hat aber auch das jedesmal verschieden gegeben und feine, neue Motive daraus gewonnen, z. B. für die Art der Stellung, des Anfassens, der Verbindung der Figuren untereinander. Dergleichen ergibt bei ihm gewöhnlich noch keine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt, — das Londoner Relief ist als Erscheinung reizvoll und heiter, aber kaum ausgeführt, das Florentiner ernst und trübe und als Ganzes bedeutender — aber wir sollen es, wenn es gleich nachher bei Raffael zum Vorschein kommt, als geistige Erfindung Michelangelo mit anrechnen. Zu den Erfindern gehört hierin dann namentlich Lionardo. Daß er auf Raffael einen starken Einfluß ausgeübt hat, werden wir bei dessen

Madonnen sehen. Ob nicht auch bei Michelangelo von einer solchen Einwirkung die Rede sein kann?

Sie waren in ihrem Wesen sehr verschieden und persönlich einander abgeneigt, und ihre Kunst scheint sie noch weiter voneinander zu entfernen. Aber Einwirkungen sind doch, wenn man genauer zusieht, bei so naher Berührung unabweisbar, und Michelangelo war der Eindrucksfähigere, Lionardo der ältere und an Erfindung reichere. Welch ein unermeßlicher Reichtum liegt noch für uns in Lionardos Zeichnungen zutage! Die Zeitgenossen aber hatten noch mehr davon, und sie hatten vor allem den Mann selbst, auch wenn sie sich, wie Michelangelo, widerwillig zu ihm stellten. Seit 1504 arbeiteten beide miteinander im Wettbewerb an ihren Schlachtkartons (S. 24). Der „Karton" als Vorstufe des Gemäldes gewinnt im 15. Jahrhundert an Bedeutung, seit



Abb. 76. Madonna von Brügge, von Michelangelo. Brügge, Liebfrauenkirche.

die Ausführung der Bilder oft zum teil den Schülern überlassen wurde. Der Meister mußte in seiner Vorzeichnung um so mehr geben. Die Vorbereitung des Künstlers, sein Studium, seine Skizzen werden umständlicher. Bei Lionardo sind bekanntlich zahlreiche Werke nie über diese Stufe hinausgekommen. Je weniger er auszuführen hatte, desto mehr konnte er schaffen. Vermöge einer neuen Technik, mit Rötel, Kohle und Kreide, konnte er vieles in eine Zeichnung legen, was früher, so lange man bloß mit der Feder oder dem Stift zeichnete, erst die Farbe auf dem ausgeführten Bilde hätte ausdrücken können: Modellierung, Seelenausdruck, farbenähnliche Lichtwirkung, kurz alles bis auf die Farbe selbst. Diese malerische Art zu zeichnen hat wahrscheinlich Verrocchio erfunden; Lionardo und die jüngeren Florentiner, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, haben sie dann vervollkommnet und vielfach geübt. Ohne Frage lag in dieser Form der Skizze ein wichtiges Mittel zur Verfeinerung des geistigen Gehalts und zur Vermehrung von intimen Wirkungen in der Kunst. Und es kann nicht oft genug ausgesprochen werden, daß wir hierin noch häufiger, als wir es jetzt bestimmt nachweisen können, Lionardo als den geistigen Urheber der Methode anzusehen haben (S. 23). Wir haben bisher gesehen, daß bei Michelangelo der plastische Ausdruck des Körperlichen in Ruhe oder in Bewegung die Hauptsache ist, daß das Seelenleben und der Gemütszustand selten direkt, durch die Gesichter, ausgedrückt wird und fast nie als selbstverständliche, unbewußte Heiterkeit zum Vorschein kommt. Das ändert sich später nach einer bestimmten, für Michelangelo sehr bezeichnenden Richtung. Seine Menschen scheinen mühevoll gegen die Beschwerden ihres Daseins anzukämpfen und mit körperlicher Anstrengung Gemütsbewegungen niederhalten zu wollen, die die ernsten und trüben Gesichter bereits zu erfassen scheinen, manchmal auch wohl schon an die Oberfläche gekommen sind als Schrecken oder Zorn und nun sich zeigen in einer heftigen Bewegung des Körpers. Einer freundlichen Heiterkeit des Geistes begegnen wir niemals, höchstens treffen wir das Körperliche an und für sich, das heißt ohne jene Schwermut, aber dann auch ohne jeden tieferen geistigen Reflex. Das ist ungefähr Michelangelos „Stimmung", die natürlich auf seiner eigenen geistigen Disposition beruht und diesmal — was in der Kunstgeschichte nicht gewöhnlich ist — den „ganzen Menschen" wiedergibt. Sie wirkt aber mit bestimmten Mitteln: dem Gegensatz der Teile (contrapposto), einer Art von Erschütterung (terribile) und jenem trüben Gesichtsausdruck. Diesen letzten hat schon das runde Madonnenrelief des Bargello; von jenen ersten Eigenschaften hat etwas der

„David“, der nebenbei an Lionardo erinnert (S. 109). Wir glauben, daß Michelangelo sich diese seine künstlerische Ausdrucksweise unter der Einwirkung seines *großen Rivalen oder, wenn man lieber will, im Hinblick auf diesen* geschaffen hat. Die Beseelung Lionardos hat er sich in seine michelangeleske



Abb. 77. Die Kletterer. Stich von Marcanton nach Michelangelos Karton.

Sprache übersetzt; das besondere Malerische Lionardos konnte es ihm ja nicht antun.

In dem letzten Werke seiner florentinischen Zeit, dem Karton für die Schlacht bei Cascina (S. 24), hat Michelangelo von diesen Eigenschaften seines Stils schwerlich etwas gezeigt. Er gab nur körperliche Auffassung, wie in dem Kentaurenrelief seiner Jugendzeit, aber nun in Form von Zeitgeschichte. Das längst vergangene Ereignis, ein feiner Streich aus dem

Kriege gegen Pisa 1364, sollte jetzt das Volk von Florenz zu Taten anregen. Als Michelangelo vom Papst Julius II. nach Rom gerufen wurde (1505), war der Karton fertig; zum Freskomalen kam es nicht mehr. Er war noch 1510 in dem Saale des Palazzo Vecchio aufgestellt, dann gelangte er in den Palazzo Medici, und bald war er verschwunden. Vasari, der den Gegenstand beschreibt, hat nur noch eine Kopie gesehen. Außer einer unbedeutenden Federzeichnung haben wir drei Kupferstiche Marc Antons (wovon der wichtigste, die Kletterer,*) mit der Zahl 1510 bezeichnet ist; Abb. 77) und einen seines Schülers Agostino Veneziano, aus denen wir die energische Behandlung des Körperlichen hinlänglich erkennen. Nackte, gerade dem Bade entstiegene, zum teil noch das steile Flußufer erkletternde Soldaten mit halbbekleideten zusammen werden durch einen Überfall der Feinde erschreckt. Alle suchen sich fertig zu machen; die Bewegung drängt nach der Seite des Gegners hin. Hier ist der Anfang gemacht mit der muskulösen Körperbildung, die von Michelangelo in die Kunst eingeführt wurde. Unter denen, die nach seinem Karton zeichneten, war auch der junge Raffael. Dessen Entwickelung haben wir jetzt bis in seine Heimatstadt Urbino zurück zu verfolgen.

Michelangelos Werken meint man es jedesmal anzusehen, daß sie unter großen äußeren Hemmnissen und mit innerer Anstrengung geschaffen worden sind. Die Bilder Raffaels aus der Zeit seiner Höhe scheinen dagegen mühelos im Sonnenglanze eines wolkenlosen Lebens entstanden zu sein. Erst aus den Handzeichnungen lernen wir, daß auch sie eine manchmal lange Vorgeschichte von Studium und Arbeit haben. Äußere Hindernisse hat Raffael in seinem Leben nicht zu überwinden gehabt, und von inneren Konflikten, mit denen Michelangelo zeitlebens zu kämpfen hatte, überliefert uns die Geschichte bei ihm nichts. Gleichwohl hat sich seine künstlerische Entwickelung unter sehr verschiedenen äußeren Einflüssen vollzogen, wir sind aber nicht imstande, diese deutlich gegeneinander abzugrenzen und nach bestimmten Jahren zu ordnen bis zu der Zeit, wo er als Zwanzigjähriger in den Kunstkreis von Florenz eintritt. Bis dahin sprechen wir von einer urbinatischen oder einer umbrischen oder peruginesken Periode, auf welche erst die florentinische folgte.

---

*) Den Hintergrund nahm der Italiener aus einem Kupferstich des vierzehnjährigen Lukas van Leyden, „Sergius und Mohammed" von 1508.



Abb. 78. Krönung Mariä, von Raffael. Rom, Vatikan.

Raffaello Santi (1483—1520) wuchs in Urbino auf in der Nähe eines gebildeten und kunstliebenden Hofes und unter den Augen des jungen Herzogpaares (I, S. 333), in dessen Gunst bereits sein Vater stand, ein tüchtiger, aber wenig begabter Maler der umbrischen Richtung. Als Giovanni Santi starb, war Raffael elf Jahre alt. Viel konnte er also bei seinem Vater noch nicht gelernt haben. Nach Vasari wäre er nun gleich nach Perugia zu Pietro in die Lehre gegeben worden und, bis er nach Florenz kam (Ende 1504), darin geblieben. Aber Pietro hielt sich während der hier in Betracht kommenden Jahre (1495—99) nur vorübergehend in Perugia auf; er malte da und dort und ließ sich erst 1500 wieder für längere Zeit daselbst nieder, so daß es wohl erst von jetzt an zu einem dauernden Verhältnis zwischen ihm und dem jungen Raffael kommen konnte. Liegt die Sache so, dann müßte Raffael bis dahin in Urbino geblieben sein, also in rein umbrischen Kreisen (Perugino dagegen hatte ja schon lange mit den Florentinern Fühlung gewonnen), und wir hätten in Raffaels Leben eine mehr umbrische Periode (1494—1500) der peruginesken (seit 1500) vorangehen zu lassen. Wer hat nun in jener ersten Zeit sich Raffaels angenommen bis zu seinem siebzehnten Jahre? Pinturicchio kann es nicht gewesen sein, denn der malte am Ende des Jahrhunderts in Rom für den nachmaligen Papst Julius II. den Freskenschmuck in der Kapelle des Chors von S. Maria del Popolo. Später, seit 1502, hat er allerdings Raffael berührt; damals war Perugino wieder nach Florenz gegangen. Ein andrer wäre Francesco Francia (I, S. 393), dessen sich Raffael noch 1508 von Rom aus als eines einsichtsvollen Beraters bescheiden und freundlich erinnert. Francias Schüler in Bologna war Timoteo Viti oder della Vite (1467—1523), der gerade 1495 nach Urbino kam, sich dort niederließ und mit einem ehemaligen Gehilfen des Giovanni Santi zusammen arbeitete und schließlich daselbst gestorben ist. Er ist begabter als Raffaels Vater und zeigt in seinen Bildern ein besonderes Schönheitsgefühl. Wenn nun, weil Peruginos Einwirkung in allerfrühester Zeit nach den Urkunden unwahrscheinlich ist, dafür Timoteo Viti und demnächst Pinturicchio gesucht werden (Passavant und Morelli), so geht das, historisch angesehen, einstweilen wohl an. Aber den Augen Weniger wird sich das doch aus den Bildern und Zeichnungen so deutlich offenbaren, daß sie darnach die Grenzen zweier Perioden scharf ziehen möchten. Es genügt also festzuhalten, daß außer einer perugineskenZeit, die in jedem Falle bestehen bleibt, nur daß wir ihren Anfangspunkt nicht mehr kennen, — noch andere Einflüsse für Raffael in Betracht kommen. Aber ihre



Abb. 79. Sposalizio, von Raffael. Mailand, Brera.

Spuren haben infolge von Kreuzungen an Deutlichkeit verloren, und über ihren persönlichen Ursprung sind wir nicht sicher unterrichtet.

Von dieser peruginesken Zeit gehen wir aus. Wir sehen Raffael zwischen 1500 und 1504 mit größern Kirchenbildern in Hochformat beschäftigt, ganz in der Art Peruginos; zum teil sind es dieselben Gegenstände, die dieser kurz vorher behandelt hat. Von diesen sind drei für Kirchen von Città di Castello gemalt worden, einer damals aufblühenden, etwa in der Mitte zwischen Perugia und Urbino gelegenen Stadt: die „Krönung des h. Nikolaus von Tolentino" (nur in Zeichnungen vorhanden), „Christus am Kreuze" mit vier Heiligen (London, Mond), die „Vermählung Mariä" (Brera). Sodann war eine Krönung Mariä (Vatikan; Abb. 78) für Perugia bestimmt. An diesen vier Bildern können wir den Schüler mit dem Lehrer messen, am bequemsten an dem Sposalizio von 1504 (Abb. 79), wenn das gleichartige Bild im Caën von Perugino ist (I, S. 320). Aber auch die anderen Bilder zeigen zahlreiche Vergleichspunkte, die sich aus den Handzeichnungen noch vermehren und in ihrer Bedeutung verstärken lassen. Im großen folgt Raffael dem Schema der Schule. Von da nimmt er die Gruppierung und im allgemeinen auch den Typus. Aber schon hierin macht er sich freier, wird natürlicher in Ausdruck und Bewegung und ist in allen Einzelheiten, wo er von seinem Lehrer abweicht, diesem überlegen. Man unterscheidet nicht nur in seiner Beobachtung die frischen Züge und den offnen Sinn der Jugend von der hergebrachten Schultradition, sondern man nimmt auch selbständige Anfänge eines ideal gerichteten Schönheitssinnes wahr, in denen man schon den späteren Raffael erkennt. Auf der „Krönung Mariä" sind namentlich die Apostel nicht nur lebendiger, sondern auch künstlerisch besser angeordnet als auf den entsprechenden Darstellungen Peruginos und Pinturicchios. Übrigens ergibt sich Raffaels persönlicher Anteil an dem kritisch nicht unangefochtenen Gemälde noch sicherer aus einer Silberstiftzeichnung (Abb. 80), deren musizierender Engel ähnlichen Figuren Peruginos doch sehr überlegen ist. Derartige Einzelheiten sind über das Ganze eines solchen Bildes verstreut und verschwinden für den oberflächlichen Blick hinter dem Eindruck einer Schulrichtung, in der sich der Meister und sein Lehrling äußerlich noch sehr ähnlich sind. Immerhin müßte auch, wer für die Unterschiede und das Feinere keinen Blick hat, diese Kirchenbilder Raffaels mit den korrekt gezeichneten Figuren und den andächtigen Gesichtern schon als ganz erstaunliche Leistungen eines Zwanzigjährigen gelten lassen! Welche Menge von Naturstudium und rein technischer Arbeit setzen sie voraus, welche wichtige Schulung bedeuten sie für Raffael, wenn sie auch uns, die wir vorwärts eilen und Fortschritte sehen wollen, die am wenigsten inter-

essanten unter seinen Werken sind! — Gleich nach dem Sposalizio, als Raffael schon in Florenz war, versuchte er sich von dort aus noch einmal in dieser Art von Kirchenmalerei, aber in Fresko, an der Wand einer Kapelle in Perugia (S. Severo), wo sechs Heilige des Klosters dargestellt sind, auf Wolken sitzend und versunken in die Betrachtung der Dreieinigkeit (1505; I, S. 78). Hier weht ein anderer Geist. Christus in der Haltung des Weltrichters sitzt etwas erhöht in der Mitte, umgeben von zwei langbekleideten, erwachsenen Engeln (der obere Teil des Bildes ist zerstört). Hier ist alles florentinisch, der Faltenwurf und der Ausdruck der Köpfe, bis auf geringe umbrische Überbleibsel. Raffael benutzte als Vorbild ein Fresko Fra Bartolommeos (I, S. 77), und er hat sich ungemein schnell in den neuen Stil gefunden und sich so vollkommen in ihn eingelebt, wie weder Perugino noch Pinturicchio es vermochten. In dieser Aneignung bedeutender neuer Eindrücke, der wir von nun an immer häufiger bei ihm begegnen, liegt eine wichtige Seite seines Talents.



Abb. 80. Handzeichnung von Raffael zu Abb. 78. Lille, Nr. 66.

Aber sein Fortschreiten zeigt sich noch deutlicher als in diesen feierlichen Darstellungen großen Stils, in dem intimen Tafelbilde mit wenigen Figuren, worin er dem Liebhabergeschmack zu genügen hat und zugleich an kleineren Aufgaben den Gewinn der neuen Formgebung und Farbentechnik allmählich beherrschen lernt. Die Erscheinung seiner Kunst bleibt Jahre hindurch äußerlich bescheiden. Seine Handzeichnungen lassen das mühevolle Studium erkennen, unter dem er sich langsam seinen Zielen nähert. Er steht in seinen Jugendbildern lange nicht so sicher und frühreif da, wie z. B. Correggio oder Andrea del Sarto in dem gleichen Alter uns entgegentreten. Nur auf den manchmal sehr kleinen Tafelbildern finden wir

bei einiger Aufmerksamkeit schon den späteren großen Künstler. Die Gegenstände sind Madonnen, ideale Erfindungen und Porträts. In allen diesen zeigt er sich viel individueller als auf den großen Kirchentafeln, weil er sich weniger an gegebene Vorbilder zu halten brauchte, auf die ihn dort die Auftraggeber bei der Bestellung hingewiesen hatten*).

Ehe wir Raffael nach Florenz begleiten, geben wir einige Bemerkungen über diese kleineren Bilder seiner umbrischen Periode. Läßt sich darin noch etwas entdecken, was nicht mit Perugino zusammenhängt, was also einer Zeit angehören könnte, in der Raffael noch nicht unter dessen Einflusse gestanden hätte?

Aus seiner ersten Zeit erwähnen wir vier Bilder mit der Madonna in halber Figur. Das schönste, aber nicht das früheste ist ein kleines Rundbild, die Madonna Connestabile (Petersburg; Abb. 81), ganz umbrisch nach Ausdruck und Farbe. Die Madonna steht vor einer Berglandschaft mit Schneegipfeln, hält das Kind auf den Armen und sieht mit geneigtem Kopfe in ein Buch, das sie in der Rechten hat, während das Kind darin blättert. Ihr Ausdruck ist lieblich, zart, aber ernst, das Gesicht länglich, weniger gerundet als später, der Kopf ist bedeckt mit einem Kopftuche und dem darüber gezogenen Mantel. In dem Gesichte des Kindes bemerkt man schon etwas von Raffaels besonderer Heiterkeit; und die Sorgfalt, die aus dem einfachen, emailartigen Auftrag der Farben spricht, würde Perugino um diese Zeit einem so bescheidenen Gegenstande nicht mehr zugewandt haben. Abgesehen davon wird man an ihn erinnert und an ein umbrisches Andachtbild. Eine Handzeichnung dazu, in der die Madonna statt des Buches einen Apfel hält (Berlin), geben einige dem Perugino selbst. Das Bild hat noch nichts von den Eindrücken der florentinischen Zeit aufzuweisen. — Älter sind drei Berliner Bilder, alle mit Landschafthintergrund und dem umbrischen Kopftypus Peruginos oder Pinturicchios: die „Madonna Solly" mit dem Buche, das Kind hält einen Stieglitz (eine Handzeichnung dazu im Louvre geben einige dem Pinturicchio), — die „Madonna mit

---

*) Zeremonienbilder nach Art der vier oben erwähnten sind noch die „Madonna des Antoniusklosters von Padua" von 1505 und die „Madonna Ansidei" aus Perugia. Diese, mit zwei Heiligen, 1506 oder 7 datiert und noch ganz peruginesk, kam 1885 für 1 750 000 Franken in die National Gallery. Jene, seit kurzem in amerikanischem Privatbesitz, hat ebenfalls zwei Heilige und hinter ihnen noch zwei erwachsene Engel; hinten ein Baldachin zwischen leerer Luft. Ein nüchternes Bild, langweilig wie kein zweites von Raffael.

Hieronymus und Franziskus" (eine Handzeichnung der Albertina wird von einigen wieder dem Pinturicchio oder dem Perugino gegeben), — endlich die „Madonna Diotalevi" mit dem segnenden Christkinde und dem kleinen Johannes, der das Kreuz im Arm hält. Dieses letzte Bild mit einem an den Typus seines Vaters Giovanni erinnernden Madonnenkopfe möchte man für



Abb. 81. Madonna Connestabile, von Raffael. Petersburg.

sehr früh halten; wäre es, wie gewöhnlich angenommen wird, erheblich älter als 1500, so würde es beweisen, daß Raffael damals doch schon ganz in den Einflüssen des peruginesken Kreises stand. Daß es aber erst um 1505 gemalt sein sollte (Morelli), ist ganz unwahrscheinlich.

Interessant für Raffaels Entwickelung ist die Madonna Terranuova (Berlin; Abb. 82) — mit dem links stehenden Johannesknaben,

der dem Christkind ein Spruchband gereicht hat, — welche als Gemälde der früheren florentinischen Zeit (1505) angehört, ihren Elementen nach aber älter und noch umbrisch ist, wie sich aus Handzeichnungen ergibt. Auf diesen (Berlin, nach einigen von Perugino; Lille, Abb. 83, mit abweichender Handbewegung der Madonna, jedenfalls nur eine Kopie nach Raffael) stehen hinter



Abb. 82. Madonna Terranuova, von Raffael. Berlin.

der Madonna links und rechts ein Engel und Joseph, die Raffael auf dem Bilde weggelassen hat. Dafür hat er dem Johannes auf der linken Seite rechts einen anderen Knaben (den jüngeren Jakobus?) symmetrisch, um das Rund zu füllen, gegenübergestellt. Er hat ferner die Landschaft reicher gemacht (sie ist nicht mehr so melancholisch wie auf den kleinen umbrischen Bildern), hat die Madonna stattlicher, breiter, vornehmer hingesetzt, ihr das

Kopftuch genommen und nur den feineren Schleier gelassen, so daß man das volle Haar sieht, wie es in Florenz Sitte war. Auch hat der Kopf der Madonna auf dem Bilde die rundere und vollere Form des florentinischen Typus. Gleichviel, ob die Berliner Zeichnung von Raffael ist oder von seinem Meister Perugino, wir sehen aus dem Verhältnis des Bildes zu



Abb. 83. Federzeichnung eines früheren Entwurfs der Madonna Terranuova.
Kopie nach Raffael. Lille, Br. 46.

der Zeichnung, wie durch Raffael die umbrischen Formen mit dem Leben von Florenz erfüllt werden, und nicht minder neu ist die meisterhafte Behandlung der Farben in Licht und Schatten.

Bis jetzt haben wir an dem jungen Raffael nichts gefunden, was über den peruginesken Kreis hinausweist. Wie groß man sich seine Abhängigkeit in der Erfindung denken will, das hängt davon ab, ob man die erwähnten

Handzeichnungen ihm oder einem seiner Lehrer gibt. Im zweiten Falle bleibt er ihnen doch auf seinen Bildern überlegen, denn er erreicht an geistigem Ausdruck und mit seiner Farbentechnik mehr als sie. Das Maß seiner Erfindung würde dann für seine früheste Zeit aus einigen unbestrit=



Abb. 84. Madonna mit dem Buche. Federzeichnung von Raffael. Oxford, Br. 10.

tenen Handzeichnungen zu gewinnen sein, die, wie die Madonna mit dem Buche in viereckiger Umrahmung (Abb. 84), den peruginesken Vorstellungskreis, dabei aber eine ganz außerordentliche Sicherheit des Entwurfs zeigen und keineswegs mehr den Eindruck einer Komposition „nach“ Perugino machen.

Von ganz anderer Art wieder ist das fein gemalte Bildchen mit dem



Abb. 85. Der Traum des Ritters, von Raffael. London.

Traum des Ritters (London; Abb. 85; wo auch der Karton dazu). Ein völlig gerüsteter Jüngling schläft in einer Landschaft unter einem Lorbeerbaum auf seinem Schilde, ihm zu Häupten steht eine Frau mit einem Schwert und einem Buch, also eine Art Minerva, aber im Zeitkostüm; zu seinen Füßen eine andere in besonders feiner, jedoch volksmäßiger, nicht vornehmer Tracht, die ihm einen Myrtenkranz reicht, also der Venus vergleichbar. Es ist der uns bekannte Gedankenkreis des 15. Jahrhunderts (Sandro Botticelli u. a.), in dem wir uns befinden. In die Formen hat Raffael eine große Anmut gelegt und dadurch eine poetische Stimmung, einen allgemeinen, höheren, idealen Ausdruck erreicht, der nicht an eine bestimmte Person als Vorbild erinnert, am wenigsten an Perugino. Hier wäre ein

Anlaß an Timoteo zu denken, wenn das Bild oder wenigstens die Komposition älter wäre als 1500. Das war die letzte Meinung Morellis, weil der Karton nicht sicher genug gezeichnet wäre, das Jahr 1504 zu rechtfertigen, in das ungefähr man sonst das Bild setzt. Aber man könnte weiter zurückgehen, ohne damit schon hinter die Zeitgrenze zu kommen, mit der



Abb. 86. Selbstbildnis von Raffael. Kreidezeichnung. Oxford, Br. 13.

Peruginos Einfluß beginnen soll (1500). Die Sache bleibt also von dieser Seite her ungewiß.

Anders wäre es, wenn einige Handzeichnungen, die bisher dem Raffael gegeben zu werden pflegten, Timoteo gehörten, wie in bezug auf die folgenden vier Morelli, und auf die letzte unter ihnen auch schon Passavant behauptet haben, aber ohne genügenden Grund. Ein frischer, noch etwas unsicher mit schwarzer und weißer Kreide gezeichneter Knabenkopf (Oxford;

Abb. 86) ist sicher das Selbstporträt des etwa fünfzehnjährigen Raffael. Ebenso müssen die beiden Kreidezeichnungen der sogenannten „Schwestern Raffaels“ (Malcolm) diesem gelassen werden: die eine bis zu den Hüften



Abb. 87. Federzeichnung zur Madonna mit dem Buche, von Raffael. Wien, Albertina, Br. 151.

(Robinson Nr. 175) ist schwächer und verhältnismäßig früh, die andre im Brustausschnitt (Nr. 174) reifer, aber doch nicht später als Raffaels urbinatische Lehrzeit. Endlich die Federzeichnung einer am Boden hockenden Madonna (Albertina; Abb. 87) ist eine mit vollkommener Freiheit hingeworfene Skizze Raffaels aus einer Zeit, die mit Timoteo gar keinen Zu=

sammenhang mehr hat. Sie setzt beinahe die Kenntnis Michelangelos (S. 110) voraus. Das Motiv mit dem Buche hat Raffael öfter verwendet (Madonna Colonna in Berlin), aber die Haltung ist viel lebendiger und in keiner seiner gemalten Madonnen wiederholt worden.

Ende 1504 ging Raffael nach Florenz mit einem Empfehlungsbrief (den wir für echt halten!) der Schwester seines Landesherrn, Giovanna von Montefeltro, an den Gonfalonier Piero Soderini. In die erste Zeit seines florentinischen Aufenthalts fällt ein kleines, für seine neue Ausdrucksweise ungemein wichtiges Bild, welches Castiglione dem König von England zum Dank für den an den Herzog Guidobaldo verliehenen Hosenbandorden schon im Frühling 1505 überbringen sollte, wozu es dann, weil der Abzusendende inzwischen erkrankte, erst ein Jahr später kam. Auf einem Schimmel, dessen Kopf mit einem durchdringenden Blick auf den Beschauer zurückgewandt ist, sprengt der heilige Georg von rechts nach links in die Landschaft des Bildgrundes hinein und durchsticht mit seiner Lanze den am Boden liegenden Drachen (Petersburg; Abb. 88). Der Ausdruck und die Formen, der Sitz des Ritters und sein Anfassen, der Drache in seinen Bewegungen, alles ist von gleicher Energie. Dazu stimmt die kräftig gezeichnete Landschaft. Der feine Farbenauftrag ist stellenweise emailartig getupft. Ein vielverheißender Anfang, der nichts mehr mit der umbrischen Schule zu tun hat. An dem linken Bein des Ritters steht der Anfang der Ordensdevise; auf dem Lederzeug des Pferdes, später hinzugefügt, RAPHELLO V. Raffael hat den Gegenstand noch auf einem zweiten nur wenige Zentimeter größeren Bilde (Louvre) mit etwas geänderten Motiven behandelt, wahrscheinlich für den Herzog selbst.

Den wichtigsten Inhalt seiner florentinischen Tätigkeit bilden die Madonnen, deren Entwickelung zuerst Springer verständlich gemacht hat. Raffael hat einen alten und äußerlich engumgrenzten Vorwurf durch unablässiges Studium und immer wieder andere und neue Auffassung bis an die äußersten Grenzen der Aufgabe erschöpft und in einzelnen Fällen das Vollkommene, soweit es Menschen möglich ist, erreicht. Das Ergebnis liegt nicht bloß in den gemalten Bildern. Diese sind nur eine Form der Erscheinung, eine Stufe der Arbeit, die erst aus den Handzeichnungen erkannt werden kann, — aber nicht immer die letzte. Vielmehr enthalten die Handzeichnungen noch Gedanken genug, die garnicht in den erhaltenen Bildern verwendet worden sind. Raffaels Größe und der ganze Reichtum seiner Erfindung auf diesem engen, scheinbar abgeschlossenen Gebiete lassen sich nur würdigen, wenn

man sich gegenwärtig hält, daß seine Vorgänger bis auf Lionardo und Michelangelo das, worauf es ihm ankam, doch eigentlich nicht gefördert hatten. Die älteren Maler legten Wert auf das prächtige Beisammensein von Heiligen und Stiftern, zu denen das Kind der Madonna sich dann auch wohl einmal herabneigt, oder auf die gnadenreiche Erscheinung der Himmelskönigin, bei der das Kind nebensächlich ist, oder auch auf einen kräftig modellierten Kinderkörper mit wohlgetroffenem, naturwahrem Gesichtsausdruck, dem dann die Mutter äußerlich entsprechen mußte, entweder hoch und vornehm, oder einfacher und auf den Eindruck eines passiven Liebreizes gestimmt. Ein engeres Verhältnis zwischen Mutter und Kind wird nur auf den Anbetungsbildern, aber in einer anderen, kirchlich gemeinten Richtung ausgedrückt. Die liebende Mutter, das zärtliche, spielende Kind sind darüber vergessen worden. Die florentinischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts hatten in ihre Madonnenreliefs schon alle möglichen Züge dieses natürlichen Lebens gelegt, innige, heitere, neckische und derbe, bei denen man gar nicht mehr an die Mutter Gottes denken konnte, sondern nur an Mutter und Kind, wie sie den Leuten täglich vor Augen traten. Aber die Maler folgten den Bildhauern nicht, bis Lionardo*) kam und mit seiner tiefen Beseelung und mit genrehaften



Abb. 88. St. Georg, von Raffael. Petersburg.

*) Vgl. I, S. 176 (Donatello) und I, S. 188. 192 (Luca della Robbia), auch I, S. 214 (Verrocchio als Bildhauer). An ihn schließt sich der wahre Neuerer an, Lionardo. Filippo Lippis Anteil (I, S. 231) ist doch viel weniger selbständig.

Zutaten auf diesem natürlichen Wege weiter ging. Für Michelangelo war es um so selbstverständlicher, daß er bei der Madonna nicht in den alten Hoheitszug zurückfallen konnte, sondern neue, naturalistische Motive geben mußte. Hier knüpfte Raffael an, als er nach Florenz kam. Seine Madonna ist, wenn man es nüchtern ausdrücken will, das Vorbild der bürgerlichen Frauen aus der besseren Gesellschaft, eine Mutter mit ihrem Kinde, nicht aus den ärmsten Verhältnissen und nicht aus den höchsten, — weiter nichts, wenn auch die Heiligenscheine, die die Venezianer oft fortließen, hier dem Herkommen zuliebe beibehalten wurden. Nachdem aller rituelle Zwang abgestreift worden ist, kann sich das Natürliche frei entfalten, sowohl im Geistigen, im Ausdrucke, wie in der künstlerischen Erscheinung. Aus einer Darstellung der passiven Existenz wird ein Bild mit einem lebendigen Inhalt, den man manchmal sogar Handlung nennen könnte. Dieser dramatische oder doch geistige Inhalt wird hergestellt durch tiefere Beziehungen der Personen untereinander, und dazu dienen bestimmte künstlerische Motive, die zum teil noch dem 15. Jahrhundert angehören. Abgesehen von dem Gedanken- oder Gefühlsinhalt und von dem Ausdrucke des natürlichen Lebens verfolgt aber ein Künstler wie Raffael noch besondere Probleme des Kunstschönen. Und daß endlich die Landschaft auf diesen Bildern dem umbrischen Charakter entwächst und zu einem selbständigen Gebiete lebendiger Schönheit wird, zeigt, wie Raffael auch hier das von seinen Landsleuten Perugino und Pinturicchio Angefangene vollendet. Er hat nämlich, wie Lionardo und im Gegensatze zu Michelangelo, eine besondere Empfindung als Landschafter; man wird finden, daß er sich darin bald in Rom mit Sodoma begegnet, und wahrscheinlich ist er von diesem noch gefördert worden (S. 64). Die Landschaft auf Raffaels römischen Bildern hat einen noch weiteren Horizont, die Architektur ist freier behandelt und zu einer eigentümlichen Stimmung verarbeitet, der Himmel oft durch besondere Wolkenbildungen und Lichterscheinungen belebt.

Raffaels florentinische Madonnen lassen sich nach den für die Komposition maßgebenden Grundzügen in drei Gruppen sondern. Entweder sind Mutter und Kind nur für einander da und ganz mit sich beschäftigt, oder der kleine Johannesknabe kommt hinzu und greift in Sinn und Komposition der Darstellung ein, oder durch die Zulassung Josephs entsteht eine „heilige Familie“, deren Bestandteile nun in einem kunstvollen Aufbau vereinigt werden.

Auf den Bildern der ersten Art haben wir zunächst noch umbrische



Abb. 89. Madonna mit dem Granatapfel. Kohlezeichnung von Raffael. Wien, Albertina, Br. 146.

Anklänge. Es erscheint sogar noch öfter das ältere Motiv der umbrischen Zeit, das Buch in der Hand der Madonna, wenn auch nicht als Hauptsache, am deutlichsten in der unvollendeten, zum teil erst untermalten „Madonna Colonna" (Berlin) aus der letzten Zeit, 1507 oder 1508. Wir

sahen an einem Entwurf zu der Madonna Connestabile (S. 120), daß Raffael an Stelle des Buches ursprünglich einen Apfel gegeben hatte, und das Motiv hat er, vielleicht kurz vor seiner Übersiedlung nach Florenz, in einer prächtigen Kohlezeichnung weiter ausgestaltet, der Madonna mit dem



Abb. 90. Madonna del Granduca, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Granatapfel, — nach dem das Kind greift; das Buch liegt ebenfalls daneben und dient der linken Hand der Madonna zum Auflager (Wien, Albertina; Abb. 89) — aus der, wie aus so mancher andern, niemals ein Bild geworden ist.

Übrigens treten nun die Attribute zurück. Das ist nicht so gleich=

gültig, wie man wohl gemeint hat. Denn Stellung und Bewegung, die nun zur Hauptsache werden, erhalten ihre Motivierung ohne jene äußere Handhabe durch das innere Leben. Die Mutter steht vor einem einfarbigen



Abb. 91. Madonna aus dem Hause Orleans, von Raffael. Chantilly.

Hintergrunde gerade wie eine Statue, ganz von vorn und bis zu den Knieen, wodurch der Eindruck der senkrechten Linie noch verstärkt wird, und halb verhüllt in die einfachen, großen Falten des über den Kopf gezogenen Mantels. Das sanfte Oval des Gesichts mit den niedergeschlagenen Augen wendet sich

seitwärts, leise, aber deutlich, die einzige Unterbrechung der geraden Linie der Hauptfigur: Madonna del Granduca (Pal. Pitti; Abb. 90). Das Kind ist vollgebildet, noch etwas befangen in der Haltung, aber es greift schon lebhaft mit den Händen zu der Mutter in die Höhe. Die feste Modellierung und der sichere, leichte Farbenauftrag, selbstverständlich in Öl, zeigen



Abb. 92. Madonna Tempi, von Raffael. München.

den florentinischen Raffael an, der im Ausdruck noch etwas von der Weichheit eines umbrischen Andachtbildes beibehalten hat. Oder die Madonna sitzt in einer Landschaft, während das auf ihrem Schoße stehende Kind sie zärtlich umarmt (Panshanger, Lord Cowper). Die dünn und leicht aufgetragene Farbe wirkt dort etwas altertümlich und ernst, hier aber leuchtend und heiter. Oder sie sitzt in einem Zimmer, das durch ein Wandbrett mit Ge=

fäßen bezeichnet ist, fast im Profil und blickt auf das Kind nieder, das bemüht ist, sich auf ihrem Schoße aufzurichten, ein ganz neuer Reichtum an künstlerisch verwerteten Bewegungen und zugleich ein trauliches Stück bürger-



Abb. 93. Madonna mit dem Stieglitz, von Raffael. Florenz, Uffizien.

lichen Lebens: Madonna aus dem Hause Orleans (Chantilly; Abb. 91), im kleinsten Format und in überaus zarter koloristischer Behandlung. Ganz ähnlich im Charakter und in der Technik ist die Madonna Tempi (München; Abb. 92); sie steht in einer Landschaft und herzt das Kind, das, wie gewöhnlich, aus dem Bilde heraussieht. Energischer und mutwilliger ist das

Kind, und das Beisammensein der beiden ist weltlich und lustig geworden auf den Bildern der nächsten Zeit: es sitzt ausgelassen auf dem Schoße der Mutter („Madonna Niccolini“ 1508, bei Lord Cowper), oder es hat sich behaglich quer darüber hingelegt und zeigt seine vollendet schönen Formen („Bridgewater-Madonna“ bei Lord Ellesmere). Dieses übrigens nicht gut erhaltene Bild gehört mit dem großartigen Fluß seiner Linien schon in die römische Zeit, aber der Typus ist noch ganz florentinisch.

Die Madonna mit dem kleinen Johannes als Gefährten des Christkindes ist eine Erfindung der florentinischen Bildhauer, die in der dritten Figur ein willkommenes Mittel zu reicherer Gruppierung hatten. Inhaltlich erinnert diese Zusammenstellung bestimmter an die heilige Geschichte, auf die auch das Spruchband oder das von Raffael als Spielzeug beibehaltene Rohrkreuz hinführt. Filippo Lippi gab auf seinen Anbetungsbildern im Walde den kleinen Johannes in ernster oder sogar verehrender Haltung (I, S. 234); bei Raffael ist er zum Spielkameraden des Christkindes geworden. Die mystische und märchenhafte Stimmung Filippos ist verschwunden. Wir werden in eine freundliche Landschaft geführt, worin die Madonna in ganzer Figur sitzt und auf die vor ihr beiderseits stehenden Kinder niederblickt als zärtliche Mutter, aber auch als weltlich feine Frau; ihr Gebetbuch ist eine Reminiszenz an das Kirchenbild. Diesen Vorwurf hat Raffael in zahlreichen Zeichnungen immer wieder anders gewendet und auch in Bildern verschieden behandelt, gleichartig in den Typen und in der Anordnung, nur mit kleinen Abwechselungen, in drei berühmten Darstellungen. Die früheste, die „Madonna im Grünen“ (Wien) von 1506, zeigt die Jungfrau ganz von vorn. Etwas anders die Madonna mit dem Stieglitz (Uffizien; Abb. 93), die trotz ihrer schlechten Erhaltung infolge einer schon früh erlittenen Beschädigung immer noch wegen ihrer wundervollen Komposition den ersten Platz unter den dreien behauptet. Ein Hochzeitsgeschenk für einen Florentiner, hat dies Bild als Hintergrund florentinische Landschaft mit den dünnbelaubten Frühlingsbäumen, die wir auf umbrischen Bildern finden. Johannes reicht dem Christkinde, echt italienisch, einen Spielvogel hin. Endlich die „schöne Gärtnerin“ (Louvre) von 1508. Sie ist fast im Profil dargestellt. Raffael ließ sie bei seiner Abreise unvollendet zurück, und Ridolfo Ghirlandajo soll ihren bauschigen Mantel gemalt haben; trotzdem ist das Bild, wie man an den Füßen der Madonna sieht, nicht ganz fertig gemacht worden, hat aber die Namensbezeichnung Raffaels. Alle drei Bilder sind so komponiert, daß der Kopf der Madonna die Spitze einer pyramidalen Gruppe bildet. Diese

Art der Anordnung geht auf Lionardo zurück, der sie gegen das Ende des Jahrhunderts zuerst angewandt hatte. Raffael ist auf sie wahrscheinlich durch Fra Bartolommeo geführt worden, mit dem er in Florenz früh in Verkehr trat (S. 78).

Er hat dann in den Bildern der dritten Gruppe den Aufbau noch selbständiger wirken lassen, wozu die größere Figurenzahl bei den „heiligen Familien" von selbst aufforderte, — am glücklichsten in der „Madonna Canigiani" (München, früher Düsseldorf), wo die Umrisse der Figuren ein Dreieck umschreiben: die Spitze bildet der auf den Stab gelehnte Joseph, die Basis bilden, breit auf die Erde gelagert, Anna und Maria, die die beiden Knaben zwischen sich halten. Das übrigens schlecht erhaltene Bild (kleine Engel in den Wolken sind ganz übermalt worden) ist wichtig, weil es an bestimmte Bilder Fra Bartolommeos erinnert, der um diese Zeit, 1506 oder 1507, Raffael nahe gestanden haben muß. Auf der vorzüglich gemalten und gut erhaltenen heiligen Familie mit dem Lamme (Madrid; Abb. 94) hat Raffael auch noch das Vorbild des großen Meisters Lionardo selbst benutzt (S. 30. 36). Er läßt links unten das Kind auf dem (unglücklich verzeichneten) Lamme reiten, daran schließt sich rechts die auf dem Boden sitzende Mutter, und an sie wieder der aufrecht an seinen Stab gelehnte Joseph, so daß eine nach rechts ansteigende Diagonale die Anordnung bestimmt. Aber die Komposition ist erzwungen. Der Aufbau und insbesondere der Joseph erinnern uns wieder an Fra Bartolommeo, und das



Abb. 94. Heilige Familie mit dem Lamme, von Raffael. Madrid.

kleine Kunstwerk wird in das Ende von Raffaels florentinischer Zeit zu setzen sein.

Von den umbrischen Madonnen bis zu diesen Bildern ist ein langer Weg. Raffael hat ihn zurückgelegt in wenigen Jahren, die ihn zu einem selbständigen Künstler gemacht haben, zu dem größten Meister des religiösen Genrebildes. Dieser Gattung bleibt alles in engerer Bedeutung Sinnliche, wie wir es z. B. bei Correggio oder bei Tizian finden werden, fern, und über dem Natürlichen und Alltäglichen, dem doch sein volles Recht geschieht, liegt, wie ein Schleier oder ein Hauch, eine höhere Auffassung, eine Verklärung, die aber nichts mit kirchlichen Erregungen zu tun hat. Wir erinnern dafür nur an einen Zug: das natürlich reizende, unendlich mannigfaltig aufgefaßte, spielende Kind ist durchaus Raffaels persönliches Produkt und kann auch als Kennzeichen dienen, so oft man ihn mit andern Künstlern wie Perugino oder Fra Bartolommeo zusammentreffen sieht. Es bleibt nur ein Rest von religiöser Stimmung aus dem Inhalt der Bilder für unsere Empfindung auch in den Formen zurück, die also in einem glücklichen Verhältnis stehen zu dem Ausdrucke, den der Künstler beabsichtigt hat. Hätte er fortgefahren, in dem vorgeschriebenen Gerüste der umbrischen Schule große Andachtbilder zu malen, so würde er freilich Perugino und Pinturicchio immer noch übertroffen, aber doch nicht das Verhältnis zur Natur gewonnen haben, welches er sich an den kleineren Aufgaben in Florenz erarbeiten mußte. Wie streng er diese faßte, sieht man aus seinem Verhältnis zum Technischen im engeren Sinne. Er macht zwar Fortschritte in der Zusammenstimmung der Farben und auch in der Art sie aufzutragen. Aber die besonderen Probleme der Farbenwirkung und des Helldunkels beschäftigen ihn noch nicht; er hat noch genug an dem geistigen Ausdrucke des Inhalts und an den Linien zu tun. In Rom wird das anders. Da kommt die Technik an die Reihe, und mit dem Umfang der Fresken wächst auch der Stil der Komposition. Die religiösen Genrebilder Raffaels werden dort ebenfalls noch freier in den Formen, sie bekommen etwas von dem Adel, aber auch bisweilen von der Kälte und dem Prunk des auf antiken Trümmern einhergehenden römischen Lebens, und sie haben endlich besondere koloristische Vorzüge. Die römische Madonna Raffaels zeigt uns wohl sofort, daß sie auf einer höheren Stufe steht und, wenn man will, noch idealer ist, aber unserem Gemüte steht die florentinische näher.

Einmal wenigstens hat er noch ein strengeres Andachtbild gemalt in der Art Fra Bartolommeos und zum teil auch in Typen, die an diesen

erinnern: die Madonna unter dem Baldachin, thronend über vier männlichen Heiligen und zwei Engeln, die unten an der Thronstufe stehen (Pal. Pitti; Abb. 95). Das großartige Bild ist nie vollendet worden; Raffael ließ es zurück, als er im Herbst 1508 nach Rom ging. Viel später



Abb. 95. Madonna unter dem Baldachin, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

hat man in seiner Werkstatt noch den ganzen oberen Teil mit den schwebenden Engeln (zum teil aus seinem Fresko in S. Maria della Pace in Rom) und wahrscheinlich auch den Augustinus rechts hinzugefügt.

Kurz vorher hatte er ein großes Ölbild, die Grablegung (Villa Borghese) für Perugia, nachdem er jahrelang an den Entwürfen dazu gearbeitet, an Ort und Stelle vollendet (1507). Atalanta Baglioni (I, S. 301),



Abb. 96. Die Grablegung (Teilstück), von Raffael. Rom, Villa Borghese.

die in furchtbarer Familienfehde ihren Sohn verflucht und ihn dann unter den Dolchstichen ihrer eigenen Parteigänger hatte sterben sehen, wollte ihrem Schmerz ein versöhnendes Denkmal setzen und bestellte darum für ihre Familienkapelle in S. Francesco bei dem jungen umbrischen Landsmanne, der wahrscheinlich noch selbst als Knabe einen Teil dieser schrecklichen Dinge mit angesehen hatte, ein Bild (Abb. 96). Raffael hat in langem Studium, wovon uns noch viele Überbleibsel in Zeichnungen (Abb. 97) erhalten sind, zuerst eine Pietà, eine Klage um den Leichnam Christi, vorbereitet, in der Art des bekannten Bildes seines Lehrers von 1495 (I, S. 319), das ihm wohl als Vorbild gegeben worden ist, — aber mit wesentlichen Abweichungen, so daß z. B. der Christuskörper nicht mehr sitzt, sondern auf dem Schoße der Frauen liegt, und diese tiefer und wesentlicher mit dem Gegenstande ihres Schmerzes beschäftigt erscheinen. Dann hat er unter dem Einflusse eines

Kupferstichs von Mantegna (I, S. 379), den er schon für die erste Auffassung mitbenutzt hatte, den Vorgang in eine Grablegung umgestaltet und die klagenden Figuren der Pietà daneben gestellt, und in dieser Form hat er



Abb. 97. Studie zur Grablegung, von Raffael. Louvre.

nach vielen weiteren Änderungen das Bild in Öl ausgeführt. In der Farbe wirkt es, zumal in seinem dermaligen verdorbenen Zustande, nicht günstig; es läßt sich aber auch bezweifeln, ob Raffael nach seiner bisherigen Tätigkeit damals schon eine Komposition mit vielen in die Tiefe gestellten

Figuren koloristisch beherrschen konnte. Die Schönheit der Linien und die Kraft in den Bewegungen, auch den ernstgemeinten Ausdruck der Gesichter hat wohl noch jeder bewundert. Aber man hat doch den Eindruck, daß diesem Aufwande von Mitteln die Tiefe des Inhalts nicht entspricht, als ob an Stelle der Eingebung die Überlegung gewaltet habe. Raffaels Schönheitssinn fühlte sich zu Passionsszenen nie recht hingezogen. Viel später noch, als er lange auf seiner Höhe stand, nahm er die Hauptgruppe seiner „Kreuztragung“ von 1515 (Spasimo di Sicilia, Madrid) aus seines Freundes Dürer großer Holzschnittpassion. Das berühmte Bild bleibt um dieser ergreifenden Hauptfigur willen immer ein „Raffael“, aber es ist von Schülern gemalt und zum teil sogar komponiert, und man wird dem großen Künstler auf vielen anderen lieber begegnen. Sogar auf der Grablegung der Galerie Borghese. Man merkt hier schon etwas von dem großen Stil der nächsten Zeit, aber der Geist Raffaels regt sich darin noch nicht so frei wie bald in den Fresken der römischen Periode.

Kardinal Giuliano della Rovere, in der Geschichte als Julius II. bekannt, unter dessen Regierung Michelangelo und Raffael nach Rom kamen, war sechzig Jahre alt, als er den Thron bestieg (1503). Während der Herrschaft des Gegners seines Hauses, Alexanders VI. Borgia, dem er nun nach einer kurzen Zwischenregierung folgte, hatten harte Geschicke seinen Charakter und seinen kriegerischen Mut gestählt und ihn auf die Aufgabe seines Lebens vorbereitet, aus dem Patrimonium Petri einen widerstandsfähigen weltlichen Staat zu machen. Er war seit langer Zeit wieder der erste bedeutende politische Papst, unter den Päpsten überhaupt der erste wirkliche Territorialfürst, — und obwohl ihm manches fehlschlug in den von Unruhen erfüllten Jahren seiner Regierung, so konnte er doch den Kirchenstaat größer und stärker, als er je gewesen war, seinem Nachfolger Leo X. überlassen. Er war nicht, wie dieser, ein Lebemann und Freund der Künstler und Dichter, nicht Humanist oder gar Dilettant. Er war der Mann der Tat und des Schwertes, ganz erfüllt von dem Gefühl der Verantwortlichkeit, das ihm seine Stellung und die Auffassung seiner Pflichten einflößten. Aber er brauchte auch die Künste, nur nicht im Dienste des Luxus und zu heiteren Lebensgenüssen, sondern damit sie die Größe der Stadt verkündeten, die das Haupt der Völker sein sollte. Und weil das öffentliche Leben durch ihn einen wichtigen politischen Inhalt bekam, und er die Künstler an die

richtige Stelle setzte, ohne sie allzusehr durch Vorschriften zu beengen oder gar zu höfischer Schmeichelei zu veranlassen, so zeigt die Kunst unter ihm einen Zug von Gesundheit und frischer Kraft, den sie in den äußerlich glänzenderen Tagen Leos nicht bewahrt hat.

Rom glich im Anfang des 16. Jahrhunderts im wesentlichen noch einer mittelalterlichen Stadt. Von dem, was jetzt seit Jahrhunderten ihren äußeren



Abb. 98. Bildnis Julius II., von Raffael (unten S. 197). Florenz, Uffizien.

Charakter bestimmt, fehlte damals noch das Meiste: der spätere Vatikan mit der Peterskirche, das Kapitol, zahlreiche Paläste und Villen, die künstlerisch eingefaßten Plätze mit ihren Treppen, Brunnen und Denkmälern. Aus Sixtus IV. Zeit stammten die berühmten Fresken in der nach ihm benannten, doch nur sehr bescheidenen Kapelle, und unter Alexander VI. hatte Pinturicchio Kirchen und Paläste mit seinen Fresken geschmückt. Verschiedene Baumeister aus Florenz waren tätig gewesen, Kirchenfassaden waren aufgeführt und einzelne Paläste entstanden. Aber im Vergleich mit dem Ein=



Abb. 99. S. Maria delle Grazie in Mailand.

druck, den die Welt des Altertums und des Mittelalters hier in der ewigen Stadt machte, waren es doch nur bescheidene Aufgaben, die dagegen nicht ankommen konnten, und gerade die namhaftesten Architekten, Alberti und Bernardo Rossellino, waren nicht mit sichtbaren Leistungen hervorgetreten. Alle diese überbot bald darnach der formgewandte und ungemein betriebsame Giuliano da Sangallo (1445—1516), der schon als ganz junger Mensch in Rom einen Schatz von Aufnahmen antiker Bauwerke eingesammelt hatte. In Florenz, wo er dem Kreise Verrocchios, also auch dem nur wenig jüngeren Lionardo nahe stand, erscheint er uns als ein moderner Fortsetzer Brunelleschis, weniger streng und oft sogar anmutig in den Formen, vielseitig brauchbar auch für kleinere dekorative Aufgaben, immer leicht und manchmal auch oberflächlich. Seine ausgedehnte Tätigkeit in Rom, wo er sein Leben zu spät für seinen Nachruhm beschloß, läßt sich nur noch in einigen sichtbaren Überbleibseln verfolgen. Das Weitere sagen uns seine Skizzenbücher. Er begegnet sich mit dem späteren Lionardo, wie man z. B. aus dessen architektonischen Entwürfen zu dem zweiten Reiterdenkmal sieht (S. 27), und er dürfte wohl der erste gewesen sein, der den Römern Hoch=

renaissancemotive gezeigt hat, wenn auch seine Begabung zu einer wirklichen Umgestaltung der Architektur nicht ausgereicht haben würde.

Das wurde anders, sobald die weitausgreifenden Pläne Bramantes, der 1500 aus Mailand gekommen war, etwas von ihrer Wirkung zeigen konnten. Durch ihn wurde Rom in den Kreis der Hochrenaissance gezogen, die nun hier ihre Blüte hatte, wie einst in Florenz die Frührenaissance.

Donato d'Angelo, Bramante genannt, aus einem Orte bei Urbino (1444—1514), gehört zu den vielseitigen Geistern, die nicht nach einzelnen großen, ausgeführten Werken beurteilt sein wollen, sondern nach der fast unübersehbaren Weite ihres Einflusses. Er war ein Maler von dekorativer Richtung in der Art der älteren Umbro-Florentiner: Perugino, Signorelli, Melozzo, — und dabei ein Architekt von einem sehr feinen Formensinn, den er allmählich mit zunehmender Strenge zu einem eigenen Stil ausbildete; in der Lombardei bezeichnete man die Frührenaissance als stile bramantesco im Gegensatz zu dem stile fiorentino. Die Merkmale dieses Stils zeigen sich am deutlichsten im kirchlichen Zentralbau, demnächst auch an der Profanfassade. Seit dem Anfang der siebziger Jahre war Bramante in Mailand der Hofarchitekt Lodovico Moros gewesen (S. 9) und hatte dort, zunächst noch mehr der Sitte des Landes folgend, nicht nur selbst gebaut und in den reichen Ornamenten des lombardischen Geschmacks dekoriert, sondern vor allem auch eine ungemein rührige Nachfolge gefunden, so daß man, was erst seine Schüler geschaffen haben, vielfach schon ihm zugeschrieben hat. Es entstanden Kirchen, Klosterhöfe, Paläste und schlichtere Bürgerhäuser. Im Kirchenbau ging Bramante schon dort von der aus dem Achteck aufsteigenden Kuppel (Baptisterium, jetzt Sakristei von S. Maria bei S. Satiro, vor 1488) über zu einer mit Tambour und Zwickeln auf vier Tragbogen, also auf dem Viereck, ruhenden: S. Maria delle Grazie, seit 1492, mit nach lombardischer Sitte rund abgeschlossenen Querarmen (Abb. 99). Mit diesem Schritte ist die Form der Kuppel für die ganze folgende Zeit gesichert, und Bramante



Abb. 100. Von der Fassade der Cancelleria in Rom.



Abb. 101. Hof der Cancelleria in Rom.

selbst hat in Rom an dem Problem weitergearbeitet (S. Peter). In Mailand übte er sich aber ferner in den vielfachen dort beliebten Formen der architektonischen Dekoration. Er veredelte sie nicht nur im Stil, sondern er hat sie auch ohne Frage durch neue Motive aus seiner Erfindung bereichert. Er ist ein hervorragender Ornamentist und beeinflußt wieder Peruzzi und Sodoma, endlich Raffael und seine Nachfolger in ihren Zierformen.

Aber als Baumeister in Rom schränkt er nun diesen Reichtum ein und sucht durch einfachere Formen und schöne Raumverhältnisse zu wirken, und mit der Zeit geht er in der Vereinfachung des Ornaments so weit, daß seine

Formgebung manchmal leer und kühl erscheint gegenüber der kräftigen Profilierung Michelangelos und dem starken, malerisch wirkenden Schattenschlag des Barockstils. Ein durch solche Eindrücke verwöhntes Auge muß sich für das bei ihm Fehlende in den Proportionen zu entschädigen suchen. — Solange man die päpstliche Kanzlei (Palazzo della Cancelleria) mit der in sie eingebauten Kirche S. Lorenzo in Damaso Bramante zuschrieb, konnte man diesen geradezu als einen Fortsetzer des Leon Battista Alberti (I, S. 160) ansehen. Ihre lange, imposante dreistöckige Fassade in mäßiger, nach oben hin abgestufter Rustika ist gewissermaßen die erhöhte Erscheinung des Palazzo Rucellai (I, S. 158). Seit wir aber wissen, daß die für den Kardinal von S. Giorgio (Raffaello Riario) errichtete Cancelleria schon vor 1489 im Bau und 1495, lange ehe Bramante in Rom eintraf, zum Beziehen fertig war, meinen wir sogar einzusehen, daß Bramante in diesen Formen gar nicht hätte bauen können! Die zwei oberen Stockwerke der Fassade (Abb. 100) haben Pilaster mit den aus der florentinischen Frührenaissance übernommenen korinthischen Kapitälen, wogegen Bramante die dorische Ordnung bevorzugt, die durch ihn zur Regel wird und z. B. von Peruzzi angenommen worden ist. Der geräumige, edel wirkende Hof hat ebenfalls drei Geschosse (Abb. 101). Das oberste wiederholt das Motiv der Fassade mit korinthischen Pilastern und geradlinigem Auflager. Die zwei unteren haben (wirklich antike) dorische Säulen, aber mit Bogen darüber, was Bramante nicht zugelassen haben würde. Endlich die Gesimsbildung ist toskanisch. Die Fenster des Hauptstocks der Fassade sind (wie schon an einigen früheren Bauwerken der Stadt Rom) der spätrömischen Porta de' Borsari in Verona entlehnt. Die Cancelleria ist also florentinischer Herkunft, von einem Baumeister entworfen, der in den Wegen Albertis und Bernardo Rossellinos weiterging und dessen Name noch zu suchen ist; Giuliano da Sangallo, den man vorgeschlagen hat, war es jedenfalls nicht. Mit der Cancelleria scheidet auch der kleine Palast Giraud, der eine Abwandlung von ihr ist, aus Bramantes Werk aus; höchstens könnte der ganz anders gestaltete Hof, ein Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern, von ihm



Abb. 102. Von der Fassade des Palastes Giraud in Rom.

herrühren (Abb. 102). Der Bau war im Auftrag des Kardinals Adriano 1496 begonnen, der Hof 1504 fertig. Diese Jahrzahl trägt der für einen dritten Kardinal urkundlich von Bramante erfundene kleine Hof bei S. Maria della Pace (Abb. 103). Unten stehen Bogenpfeiler mit vorgesetzten jonischen Pilastern, oben mit Halbpilastern gekuppelte Pilasterpfeiler, die das gerade Gebälk tragen; in jedem Zwischenraum steht außerdem eine schlanke korinthische Säule. Das also wäre endlich ein echtes Bild von ihm selbst, noch in seiner heutigen Verwahrlosung höchst reizvoll. Aber der Klosterhof ist nur eine Nebengattung des Kirchenbaus. Auf diesem Gebiet vor allem möchten wir



Abb. 103. Hof von S. Maria della Pace in Rom.

doch dem Meister der Maria delle Grazie wieder begegnen. Da werden wir hingewiesen auf das schon 1502 vollendete Tempelchen im Hof von S. Pietro in Montorio, ein Gedächtnismal für den an dieser Stelle einst gekreuzigten Apostelfürsten im Auftrage des spanischen Königspaars (Abb. 104). Es lag nahe, dieses Erstlingswerk in Rom als eine Art Programm anzusehen, und wir hören, daß alsbald schon die Künstler den Janiculus erstiegen, um das kleine Wunderwerk zu zeichnen und zu messen. Wir sehen einen zweistöckigen antiken Rundtempel, unten mit einem Umgang von dorischen Säulen und Nischen; auf dem Obergeschoß sitzt eine halbkugelförmige Kuppel mit einer modernen Bekrönung. Das Innere hat vier größere Nischen und dorische Pilaster. Höchst einfach, fast ohne allen Schmuck, wirkt das Ganze

nur durch seine schmächtigen Formen, schlank und zierlich, nichts weniger als großartig. Eine im Grundriß runde Einfassung von bogentragenden Säulen ist nicht zur Ausführung gekommen. Nun lesen wir in klugen Büchern, in diesem ersten ganz im antiken Geiste geschaffenen Monument habe Bramante mit aller Klarheit ausgesprochen, was er im Kirchenbau wollte, für nachdenkliche Gemüter seien darin die Träume der Frührenaissance zur Tat geworden. Wir möchten uns ein wenig von dieser Klarheit ausbitten. Für unser Gefühl hat sich der antike Geist und das, was man allenfalls monumental nennen könnte, deutlicher in Brunelleschis Pazzikapelle (I, S. 135) ausgesprochen als in diesem nüchternen Tempietto, an dem uns nur die konsequent durchgeführte, auf den Ausdruck des Elastischen gebrachte Rundform etwas besonderes zu sein scheint. Aber der Zusammenhang mit dem früheren, mailändischen Bramante ist uns in diesem Modell verloren gegangen, und in bezug auf die Absichten der neuen Hochrenaissance bleibt es den nachdenklichen Gemütern von heute, wenn sie aufrichtig sein wollen, stumm. Eine Feiertagsarbeit, deren Überschätzung wir dem Altertumskultus der Zeit zugute halten müssen. — Einen größeren Reichtum an Erfindung entfaltete er demnächst in den Neubauten des Vatikans, wodurch er im Auftrage des Papstes Julius II. die älteren Teile des Palastes zu einem imposanten Ganzen verbinden sollte. Wir verzichten auf die Beschreibung des Einzelnen, da das Ganze nicht vollendet und das Angefangene (Cortile di S. Damaso)



Abb. 104. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

durch spätere Umbauten entstellt worden ist. Bramantes Entwürfe waren, wie die Michelangelos, immer zu groß, und die Ausführung hatte mit Hindernissen zu kämpfen. Seine Gegner und Neider nannten ihn Ruinante, weil er für seine Pläne mehr zerstörte, als sie wert waren. Aber seine Stellung als bedeutendster Architekt der Zeit und als erster päpstlicher Baumeister war unbestritten. Sein Einfluß wuchs durch den Anschluß Peruzzis und demnächst Raffaels. Er war das Oberhaupt der vatikanischen Künstler, wenn auch der Papst nach wie vor seinem Giuliano da San Gallo sein besonderes Vertrauen schenkte. Dies ist für die Verhältnisse Michelangelos von Wichtigkeit.



Abb. 105. Taufe Christi, von Andrea Sansovino. Florenz, Taufkirche.

Michelangelo kam ja zunächst nicht als Architekt, sondern als Bildhauer nach Rom. Kurz vor ihm war schon ein anderer florentinischer Bildhauer eingetroffen (1504): Andrea Sansovino, nach seiner Geburtsstadt Monte Sansavino benannt (1460 bis 1529) und wahrscheinlich aus Antonio Pollajuolos Schule hervorgegangen. Er hatte 1502 eine erst später von anderer Hand vollendete Taufe Christi in zwei kolossalen Marmorfiguren dargestellt (über dem Hauptportal der Taufkirche zu Florenz), die in ihrer imposanten Körperbildung, dem Faltenwurf und der schwungvollen, großen Gebärde den Stil der Hochrenaissance erkennen lassen (Abb. 105). In Rom schuf er im Auftrag des Papstes die zwei prächtigsten Prälatengräber für die Kardinäle Sforza (Abb. 106) und Girolamo Basso della Rovere in S. Maria del Popolo (1505 und 1507). In hohen Nischenbauten liegen auf ihren Sarkophagen



Abb. 106. Grabmal des Kardinals Sforza, von Andrea Sansovino. Rom, S. Maria del Popolo.

die Gestalten der Verstorbenen, nicht mehr als Tote, wie sie die Florentiner der Frührenaissance darzustellen pflegten, sondern ausruhend, das Haupt auf den Arm gestützt, durch den Gegensatz der Körperteile bewegt und belebt.



Abb. 107. Anna selbdritt, von Andrea Sansovino. Rom, S. Agostino.

Kleinere allegorische oder religiöse Figuren stehen oder sitzen in den Seitennischen und auf der Bekrönung, an sich zum teil von ebenso großer Schönheit, wie die Gestalten der beiden Verstorbenen, aber in ihren selbständigen und ebenfalls durch jenen Gegensatz der Teile verstärkten Bewegungen fügen sie sich schon nicht mehr in die ihnen durch die Architektur gewiesene Aufgabe, als bloß dekorative Bestandteile zu wirken. Sie machen schon den Übergang zu der freien Einzelfigur, die fortan in der Plastik der Hochrenaissance herrscht. Die Ornamente an den Grabmälern sind an und für sich gut, aber ihre sorgfältige Ausführung macht innerhalb der beherrschenden Architektur eher einen kleinlichen Eindruck, und es kommt also hier zu keiner harmonischen Gesamtwirkung. Sansovino ist ein Meister des Übergangsstils, ein fruchtbarer, ungemein tätiger und beweglicher Künstler. Seine zahlreichen Werke lassen uns seinen Fleiß und seine Regsamkeit, in Einzelheiten auch seinen Schönheitssinn bewundern, aber sie führen uns keinen reinen Genuß

zu, denn das Unvermittelte in den Teilen macht sich immer zuerst geltend, wenn man nach einem Eindruck des Ganzen sucht. Eine von den Zeitgenossen viel bewunderte Statuengruppe, die heilige Anna selbdritt, seine letzte Arbeit in Rom (S. Agostino, 1512; Abb. 107) interessiert uns, weil sie offenbar unter dem Eindrucke von Lionardos Karton (S. 35) entstanden ist, ohne die Komposition genau nachzuahmen. Das Ergebnis: ein häßliche, gealterte Anna neben der ganz flauen Maria, ist dem Inhalte nach unerfreulich und als plastisches Kunstwerk im Stil durchaus manieriert. — Von da bis zu seinem Tode arbeitete er an dem Skulpturenschmuck der Casa Santa in Loreto, wo im Gegensatze zu Michelangelo das Relief noch einmal recht zur Geltung kommt. Drei Hochreliefs, ein breites und darunter zwei schmälere, mit vier (an jeder Seite zwei) Nischenfiguren, Sibyllen und Propheten, zu beiden Seiten, bilden jedesmal eine der vier Wände. Die höchst sauber ausgeführte architektonische Umrahmung ist im Stil der beiden Prälatengräber gehalten und Andreas Erfindung. Von den Skulpturen gehört ihm das Beste; eine Statue, den „Jeremias", und zwei Reliefs, die „Verkündigung" und „Christi Geburt", hat er vollendet, vier andere noch angefangen. Zu dem Übrigen wird er den zahlreichen Gehilfen und Nachfolgern wenigstens noch die Anweisung gegeben haben. Die Statuen sind denen Michelangelos nachgeahmt, und in den hochausgearbeiteten, teilweise unterhöhlten Figuren der Reliefs findet man manche Erinnerung an Bilder zeitgenössischer Maler, z. B. Raffaels. So gerät denn diese äußerlich glänzend und technisch flott ausführende Bildhauerkunst auf den Weg der Nachahmung, vergißt darüber die Bedingungen ihres Stils und verschleißt dabei ihr persönliches Gepräge. Es wäre wohl kaum möglich, Sansovinos Anteil an diesen Arbeiten genau zu bestimmen, wenn dieser nicht überliefert wäre. Und doch war er der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance nächst Michelangelo. Er gab die naturalistische Durch-



Abb. 108. Johannes der Täufer, von Rustici. Florenz, Taufkirche.

bildung, der die älteren florentinischen Plastiker nachstrebten, auf, weil er nach einem freieren Ausdruck und nach größeren Formen suchte. Er blieb aber auf halbem Wege stehen und vermochte nicht, wie Michelangelo, für das Aufgegebene aus eigener innerer Kraft einen Ersatz zu finden. Wir vermissen bei ihm die künstlerische Individualität, die bei den anderen Bildhauern der Hochrenaissance dann allerdings noch mehr hinter dem allgemeinen Stil der Zeit verschwindet. Denn alle diese Übergangsmeister bedeuten nicht viel. Nur vereinzelt gelingt einem ein größerer Wurf, wie dem Rustici, dem drei Bronzefiguren in Nischen (über der Nordtür der Taufkirche in Florenz) angehören: Johannes der Täufer predigend zwischen einem Pharisäer und einem Leviten. Sie haben noch mehr Pathos als Sansovinos „Taufe Christi" und schon einen Anflug von Michelangelo, und der Johannes (Abb. 107) ist außerdem dadurch merkwürdig, daß er unter dem Einfluß Lionardos entstand, der damals (1507) ein halbes Jahr in Rusticis Hause wohnte. Viel geringer sind die selbständigen Leistungen Lorenzettos. An der Marmorstatue des „Jonas" und einem gut komponierten Bronzerelief: „Christus und die Samariterin" (in der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo) hat das Verdienst der Erfindung Raffael. Wo diese Bildhauer des Übergangs noch an das 15. Jahrhundert erinnern oder etwas eigenes geben wollen, werden sie unharmonisch. Am einfachsten und zugleich am sichersten war es schließlich, ganz Michelangelo zu folgen, wie es Raffaello da Montelupo, Montorsoli und Guglielmo della Porta taten und, so sehr er sich auch aus persönlichem Widerwillen dagegen sträubte, Baccio Bandinelli, deren volle Entwickelung der alte Lehrmeister bei seiner langen Lebensdauer noch erlebte.



Abb. 109. Der Vatikanische Palast in Rom.

3. Michelangelo und Raffael in Rom.

Sebastiano del Piombo.

Michelangelo erhielt im März 1505 den Ruf nach Rom durch Giuliano da San Gallo. Er sollte dem Papst ein Grabmal für spätere Zeiten machen, ein Denkmal im größten Stil, etwas anderes, als was gerade Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo herzustellen im Begriff war. Welche verlockende Aufgabe! Er hatte schon Marmorblöcke in Carrara gekauft und wartete ungeduldig auf den Zeitpunkt, wo er mit der Arbeit beginnen könnte, als der Papst wieder anderes Sinnes wurde und es für rühmlicher hielt, den Petersdom neu zu bauen, als schon an sein eigenes Grabmal zu denken. Er war von den neuen Plänen Bramantes ganz entzückt und legte, gerade ein Jahr nach Michelangelos Ankunft, den Grundstein zu dem Neubau der Kirche. Damit war diese Hoffnung für Michelangelo auf lange hinaus und merkwürdigerweise gerade über die Zeit der Regierung dieses Papstes, dem doch das Denkmal galt, verschoben, und zugleich lag hierin der Anfang seines tiefen Gegensatzes gegen Bramante. Er entwich grollend nach Florenz und ließ sich erst nach langen und sehr umständlichen Verhandlungen

bewegen, dem Papst wieder zu Diensten zu sein und zwar diesmal nicht in Rom, sondern in Bologna. Dort war Julius II. im Herbst 1506 an der Spitze seines Heeres eingezogen, nachdem er Giovanni Bentivogli vertrieben und vorher schon im raschen Siegeszuge Perugia dem heiligen Stuhl unterworfen hatte. Zum Gedächtnis dessen stellte Michelangelo eine Bronzestatue des siegreich thronenden Papstes auf (1508), in einer Nische an der Vorderseite des Domes, von der nichts übrig geblieben ist, weil die Bolognesen sie, als sie sich drei Jahre später auf kurze Zeit von der päpstlichen Herrschaft frei machten, auf das feierlichste zerstörten. Michelangelo aber traf nach vielem Verdruß über die Arbeit und ohne nennenswerten persönlichen Gewinn im Frühling 1508 wieder in Rom ein. Anstatt des Grabmals, auf das er gehofft hatte, wurde ihm nun eine Malerarbeit aufgetragen, von der schon früher die Rede gewesen war, und an die sich jetzt der Bildhauer nur mit dem größten Unwillen durch einen Kontrakt binden ließ. Gerade um diese Zeit kam der junge Raffael nach Rom, und bald malte er in demselben Palaste, dessen Kapelle nun Michelangelo mit dem herrlichsten Werke seines Lebens schmücken sollte. Dieser arbeitete an der Decke der Sixtina vom Oktober 1508 bis Ende Oktober 1512, und da sich gleich anfangs die malenden Gehilfen als unbrauchbar erwiesen und nach Florenz zurückgeschickt werden mußten, so war er genötigt, sich selbst den Weg einer ihm nicht vertrauten und an dieser unbequemen Stelle höchst anstrengenden Technik zu suchen und zu ebnen. Er hat das große Werk also nicht nur allein und einsam erfunden, sondern auch ganz mit seiner Hand ausgeführt.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle zeigt uns oben am Spiegel bedeutungsvolle Geschichten aus dem Alten Testament, darunter als Einzelgestalten Sibyllen und Propheten, dann, zum teil noch tiefer, Gruppenbilder, die man von jeher als Vorfahren Christi bezeichnet hat, — endlich zwischen ihnen vier Arten von Füllfiguren von rein formellem Wert und ohne einen bestimmten Inhalt.

Der Sache nach war ähnliches schon oft dargestellt worden, und vielleicht hatte der Wille des Bauherrn hier nichts weiter bestimmt, als Sibyllen und Propheten zu malen. Correggio oder die Venezianer hätten die günstige, flache, architektonisch nicht eingeengte Decke als freies Feld für die ungestörte Bewegung ihrer Gestalten angesehen, und unbesorgt um die Einteilung und Anordnung im einzelnen hätten sie uns den Anblick großer Figuren in halber oder ganzer Untersicht gegeben im schönsten Spiel von Farbe und Licht. Michelangelo dagegen, der doch sonst in großen Zügen zu schaffen





liebt, sehen wir hier den Raum auf das sorgsamste einteilen und jedes Teilchen fast sparsam ausnützen für die Menge seiner Gegenstände. Diese wiederum haben nur dadurch zur Geltung kommen und uns einen Genuß gewähren können, daß sein künstlerisches Gewissen, so möchte man es ausdrücken, ihm zu allererst eine strenge architektonische Einteilung auferlegte, die an sich schon eine Erfindung von höchstem Werte ist. Dadurch hat er sich von den Mitteln einer äußerlichen Illusion, die leichteren Genuß gewährt, fern gehalten (wie denn auch die Farbe in diesen Fresken nur unterstützend, illustrativ, gleichsam im Lapidarstil wirkt) und hat es uns nahe-



Abb. 110. Gruppe Michelangelos von einer Stichkappe der Sixtinischen Kapelle.

gelegt, zuerst auf seine große Formensprache zu achten. Wer auch nur etwas von dem geistigen Inhalte dieser Bilder erfassen will, muß erst an dem tektonischen Gerüst ihrer Formen zu ihnen hinansteigen.

Mit den Vorfahren Christi war inhaltlich nicht viel anzufangen. Michelangelo genügte dem Herkommen, indem er die Namen nach dem Stammbaum im Alten Testament auf Tafeln schrieb, die er über den Fenstern der Kapelle, als Mittelpunkte der Lünetten, anbrachte. In den Lünetten aber malte er sitzende Menschenpaare: einen Mann auf der einen Seite der Schrifttafel und eine Frau auf der anderen, gewöhnlich rückwärts gegeneinander gewandt und mit Kindern, die ihnen zugesellt sind, beschäftigt, — und darüber, in den dreieckigen Stichkappen, die in das Spiegelgewölbe einschneiden (zu dem der Maler durch seine Einteilung das Tonnengewölbe gemacht

hat), jedesmal eine im Dreieck komponierte Familiengruppe, meistens Mann, Frau und Kind (Abb. 110). Diese Gruppen und jene Menschenpaare (unter denen sich nun der Beschauer Christi Voreltern denken mochte) sind sämtlich ruhig dargestellt, in sehr verschiedener, immer schöner und bedeutender Haltung, mit traumhaftem Ausdruck oder auch mit etwas lebhafterer Gebärde, worein man ja die Vorstellung des Sehnens und Wartens auf die Ankunft Christi legen kann, manchmal auch mit einer leichten Beschäftigung, die an Häuslichkeit und Familie erinnern soll.



Abb. 111. Die Delphische Sibylle, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

Dieser erste Kreis von Gestalten bereitet uns vor auf das bedeutendere und erregtere Dasein des nächsthöhern, der Propheten und Sibyllen. Diese sitzen einzeln, abwechselnd, im ganzen sieben Propheten und fünf Sibyllen, auf von Pfeilern umrahmten Thronsesseln zwischen den Gewölbekappen der Fenster. Sie sind in größerem Maßstabe gehalten und zeigen einen erheblich verstärkten Ausdruck des inneren Lebens. Jede dieser großen Gestalten bedeutet etwas für sich. Sie lesen in ihren Büchern und Schriftrollen, empfangen Gesichte, verkündigen und predigen, sehen lebhaft in die Welt hinaus oder sitzen sinnend und in Gedanken ganz versunken. Der Grundzug ihrer Stimmung wird weiter geführt durch je zwei kindliche Begleiter oder Genien, die manchmal auch äußerlich dienend um sie beschäftigt sind. Man hat den Eindruck, als wären diese Propheten und Sibyllen die liebsten und die eigentlichen Geisteskinder Michelangelos. Nicht mit Unrecht hält man die Delphische Sibylle (Abb. 111) für seine schönste Frau, und neben den Jeremias (Abb. 112), das Urbild männlicher, tiefgegründeter körperlicher und geistiger Kraft, läßt sich nur noch der Moses vom Juliusdenkmal

stellen. Zugleich aber hat Michelangelo hier, während sonst der nackte Körper das ihm zusagende Ausdrucksmittel ist, das Höchste gezeigt, was sich in einer dem Ausdruck der Körperform fast gleichwertigen, wahrhaft monumentalen Wirkung der Gewandung erreichen läßt.

Namentlich diesen Gestalten gegenüber hat man sich die oft gestellte Frage nach der Lebensfähigkeit von Michelangelos Menschen zu beantworten. Sie haben ein körperlich und geistig erhöhtes Dasein, mehr Kraft und Gewalt und mehr Tiefe und innere Glut als gewöhnliche Menschen. Er erreicht das, äußerlich genommen, durch Körperformen, in denen das Einzelne des Baues und der Bildung verschwindet hinter einer in das Große gesteigerten Wirkung der Glieder, ihrer Funktionen und ihrer äußeren Erscheinung. Ohne also im einzelnen naturalistisch zu bilden, überzeugt er doch durch das verallgemeinerte und zugleich starke Leben seiner Naturen. Dies äußere und innere Leben der Körperformen steigert er weiter durch den bekannten, schon früher erwähnten Gegensatz der Teile und ihrer Bewegungen, den contrapposto, ein Ausdrucksmittel, das sich sehr früh und allmählich in seiner Kunst einstellt, und durch dessen weiten Spielraum es dann möglich wird, daß Michelangelo eine Bewegung und einen Ausdruck, man kann wohl sagen, kaum zum zweitenmale ebenso gibt. Auf dem Contrapposto und dem Terribile (S. 112) beruht zu einem großen Teile der Ausdruck des Seelenlebens bei Michelangelo. Allerdings treffen solche Bezeichnungen nur einzelne Seiten einer Erscheinung, deren Wesen und Grund doch noch tiefer zu suchen ist, nämlich in seiner eigenen Seele. Michelangelo läßt seine



Abb. 112. Der Prophet Jeremias, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

Menschen die Kraft ihrer Körper nicht in heftigen, ausgreifenden und gewaltigen Handlungen oder Bewegungen betätigen, wie viele andere, wenn sie das Dramatische ausdrücken wollen. Ihr Wille scheint gehindert, ihre Kraft durch irgend etwas gebunden, ihr Mut beschwert zu sein. Nur mit Mühe ringt sich das Leben aus der Tiefe, und außen angekommen, hat es einzelne Glieder in eine Anstrengung versetzt, deren Zweck wir nicht recht einsehen, während andere Körperteile nicht oder doch nur leise von dem Willen berührt erscheinen. So leben und handeln sie denn auch nicht frisch und mutig, obwohl die Fähigkeit dazu aus ihren Körpern spricht. Sie scheinen noch nicht zu voller Tätigkeit erwacht, es liegt über ihnen wie ein Schleier, der das lebendige Spiel der angespannten Muskeln verdeckt und die Leiber schlaff erscheinen läßt, unter dem aber eine übermächtige Empfindung auf- und niederwogt. Endlich ist der Grundton ihrer Stimmung fast niemals heiter, immer ernst und schwermütig, auch wenn wir Gegenstand und Inhalt vergebens fragen, was denn eigentlich diese Menschen für ein Unglück zu tragen haben.

Damit, daß Michelangelo nicht wie die Griechen den menschlichen Körper in der Natur, sondern nur auf der Anatomie studiert hätte, ist diese Formgebung nicht erklärt, und noch weniger die ihr anhaftende Seelenstimmung. Eher möchte man denken, daß für ihn der Ausgangspunkt in dem künstlerischen Erfassen der Empfindung lag, die mit zunehmender Stärke seine Körper ergreift und beherrscht, und daß sich der Stimmung seiner eigenen Seele die Formen und die Bewegungen unterwerfen mußten, wo er auch immer einmal ihre Urbilder gefunden haben mag. In den figurenreichen Gemälden der Decke hat sich Michelangelo den ihm zusagenden Stil geschaffen. Wir erkennen darin den Bilhauer und nennen den Stil plastisch. Ebenso empfinden wir aber in seinen Skulpturen in zunehendem Maße das Malerische, — Wirkungen, wie wir sie fast nur an Bildern zu erfahren pflegen. Sein „Moses" oder seine „Medizeer" oder seine „Tageszeiten" sind eines Geistes mit den Figuren seiner Fresken. Feinere Stilanalyse möchte in dem Moses und den Tageszeiten schon etwas von der Schwere des Barocks fühlen (Schmarsow.) Wahrscheinlich hätte Michelangelo diesen Stil in dem spröden Marmor nicht so leicht oder überhaupt nicht gefunden, wenn nicht hier in der Sixtina die Malerei gegen seinen Willen seine Schule geworden wäre. Die griechischen Bildhauer haben in ihren besten Zeiten ein Gleichmaß der Teile und eine hohe Ruhe des Ausdrucks erreicht, wonach Michelangelo nicht gestrebt hat, weil für



Abb. 113. Kranzträger Michelangelos, von der Decke der Sixtinischen Kapelle.

seine Augen und seine Seele in der Welt der Erscheinung etwas anderes zu lesen stand. Wir zögern keinen Augenblick zu bekennen, daß er in der Tiefe des Ausdrucks der Körperformen (ganz abgesehen von seiner Beseelung der Gesichter, die selbstverständlich größer ist) die Alten übertroffen hat. Begegnen freilich werden, was zuletzt ihre Lebensfähigkeit betrifft, seine Menschen uns in der Wirklichkeit ebensowenig wie die der Antike. Aber gedacht in einer Welt, die die unsere überragt, sind sie für uns mindestens ebenso glaubhaft wie sie, und noch vertrauter, weil sie mehr von unserer Art zu empfinden haben. Auf Michelangelos Werke schmecke ihm nicht einmal die Natur mehr, sagt Goethe in seiner Italienischen Reise.

Nach diesen Bemerkungen, die die Voraussetzungen für die ganze Kunst Michelangelos geben, kehren wir zu den Malereien der Sixtina zurück. Die Propheten und Sibyllen, von denen wir ausgingen, haben einen historischen und persönlichen Inhalt. Dieser fehlt den viererlei rein architektonisch gedachten Figuren, — es sind im ganzen über hundert — worin Michelangelo für seinen unerschöpflichen Gestaltungstrieb Genüge sucht. Unter jedem Propheten und jeder Sibylle steht erstens ein Knabe, der die Schrifttafel über seinem Kopfe hält, nackt oder bekleidet, von vorn oder im Profil gesehen, sehr verschieden, immer aber ruhig stehend. Über diesen Knaben steht zweitens, auf jeder der beiden Lehnen an den Steinsesseln der Propheten und Sibyllen, ein nacktes Kinderpaar, gewöhnlich Knabe und Mädchen, in Steinfarbe



Abb. 114. Gottvater als Erschaffer der Sonne, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

gemalt. Diese Paare dienen dem Gesimse des betreffenden Sessels als Träger, aber nur spielend und zum Schein, denn sie zeigen dabei ein lebendiges und heiteres Spiel ihrer Glieder in fortwährendem Wechsel der Stellungen. Über den Köpfen dieser Kinderpaare sitzt drittens auf einem kleinen Steinsitze jedesmal ein unbekleideter Jüngling, der mit seinem Gegenüber ein zwischen ihnen stehendes reliefgeschmücktes Bronzemedaillon (gerade über dem Kopf der Propheten oder Sibyllen) an Bandstreifen oder Guirlanden hält oder zu befestigen im Begriffe ist (Abb. 113). Aber diese Beschäftigung läßt den Gestalten Zeit zu den ausgesuchtesten Bewegungen, die die Motive der unter ihnen sitzenden Propheten und Sibyllen steigern und in überschießender Kraft gleichsam noch übertönen. Das sind die heftigsten Akkorde in der großen Musik dieser Formen. Niemals sind die Lebenskräfte gesunder Körper mit deutlicheren Zügen von Künstlerhand niedergeschrieben worden. Ruhiger wieder und von einer reichen, immer wechselnden Harmonie der Formen und der Stellungen ist die vierte und letzte Gattung der Füllfiguren: jedesmal ein Paar bronzefarbener Männer, durch die Spitze der Stichkappen voneinander getrennt, einander entsprechend gezeichnet und in das Dreieck zu beiden Seiten der Stichkappen komponiert.

Wir kommen nun zu den neun Bildern der Decke, zu denen das Gerüste mit den Figuren von den Fenstern her in die Höhe führt. Nach ihrem Platze und ihrem Inhalte sind diese Bilder der vornehmste Teil des ganzen Freskenschmuckes. Aber wegen des verschiedenen Maßstabes ihrer, auf drei Bildern noch dazu sehr zahlreichen Figuren, und wegen ihrer verschiedenen Größe, wonach das Auge sich das Zusammenstimmende erst suchen



Abb. 115. Der Sündenfall, von Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle.

muß, — können sie ebensowenig einheitlich wirken, wie vier an sich vortreffliche Darstellungen aus dem Alten Testamente an den Ecken des Gewölbes für das Ganze etwas ausmachen. Und es bleibt immer merkwürdig, wie man auch über die Aufeinanderfolge der Arbeiten denken mag, daß nicht das Streben nach dem Monumentalen, welches den Künstler übrigens leitete, ihn dort bestimmte, die Fülle des Einzelnen zu beschränken. Denn diese Bilder, welche unter Verzicht auf eine durch den Standpunkt des Beschauers bestimmte, illusorisch wirkende Perspektive (halbe oder ganze Untersicht) nur als Tafelbilder aufgefaßt sind, müssen ein jedes für sich genommen und genossen werden. Im einzelnen haben sie ihre oft gerühmten hohen Vollkommenheiten. Michelangelo erweist sich darin als poetischer Schöpfer vorbildlich gewordener Typen und Kompositionen. In seinem Gottvater (Abb. 114) schafft er das Ideal des menschlich gedachten höchsten Wesens und er, der doch Bildhauer ist, erreicht daneben den ganz gelungenen Ausdruck des Schwebens. In dem Adam der „Erschaffung" gibt er den vollkommenen Menschen. In der „Erschaffung der Eva" und dem Sündenfall (Abb. 115) vollendet er das von Ghiberti und Masaccio angefangene Normalbild. Ebenso enthüllen die übrigen Bilder die Kraft seiner Phantasie im Schaffen dramatischen Lebens sowohl wie immer neuer formeller Schönheiten.

Alles was Michelangelo noch in seinem langen Leben hervorgebracht hat, ist in den Grundzügen bereits an der Decke der Sixtina wahrzunehmen. Und als Ganzes betrachtet, bleibt sie immer das Werk, in dem wir seines

Geistes Hauch am vollkommensten und ohne störende Nebenwirkungen, ohne Erinnerung an Mißlungenes oder Unvollendetes, kurz am reinsten empfinden. Julius II., der es ihm auferlegte und der durch sein Verhalten erreichte, daß es zu Ende gebracht wurde, hat sich selbst dadurch das Denkmal eines einzigen Gönners der Künste errichten dürfen.

Im Herbst 1508, als Michelangelo mit den Vorbereitungen für die Arbeit an der Decke der Sixtina beschäftigt war, traf Raffael in Rom ein, veranlaßt durch seinen Landsmann Bramante, den einflußreichen Baumeister, der damals an dem Neubau der Peterskirche beschäftigt war und eine Anzahl von Künstlern um sich versammelt hatte, die zum teil Raffael bekannt waren: Perugino, Pinturicchio, Sodoma und andere. In diesen Kreis trat Raffael ein und bekam bald auf Bramantes Empfehlung den glänzenden Auftrag, die Zimmer im zweiten Stock des vatikanischen Palastes (le stanze oder camere) mit Fresken zu schmücken.

Als fünfundzwanzigjähriger Jüngling konnte er nun ausführen, was andere, wie Perugino und Sodoma, angefangen, aber nicht vollendet hatten. Er fing an mit der Stanza della Segnatura (die später diesen Namen bekam, weil in ihr Akte in Gegenwart des Papstes besiegelt zu werden pflegten), wo vor ihm Sodoma gemalt hatte. Sodomas Malereien wurden heruntergeschlagen bis auf den obersten Teil der Decke, an dessen Dekoration Raffael seine Deckenmalerei anschloß. Diese erste Stanze malte er in den Jahren 1508 bis 1511, darauf mit seinen Schülern die zweite (des Heliodor) bis in die erste Zeit von Leos X. Regierung, unter dieser dann die dritte (des Burgbrandes), und nach seinem Tode führten noch seine Schüler Gemälde in dem anstoßenden „Saale Konstantins“ aus.

Die Stanza della Segnatura diente damals zur Aufnahme der päpstlichen Privatbibliothek. Nach einem für Bibliothekräume längst üblichen Brauche hatte der Bilderschmuck die vier Büchergattungen oder Wissensgebiete darzustellen: Theologie, Philosophie, Poesie und Rechtswissenschaft, womit zugleich die Verteilung des Stoffes auf die vier Wände und die darüber liegenden Teile des Gewölbes gegeben war. Bei der Art, wie Raffael diese Aufgaben erledigt hat, kann uns nur den zwei ersten Bildern gegenüber der Gedanke an ein Programm kommen, das ihm vorgelegen hätte, wie vor ihm manchen Künstlern bei derartigen inhaltlich bedeutenden Kompositionen bestimmte Anweisungen von ihren Auftraggebern erteilt worden sind. Wir



Abb. 116. Die Disputa, von Raffael. Vatikan, Stanzen.



Abb. 117. Engelgruppe aus der Disputa (Abb. 116).

wissen darüber nichts bestimmtes. Das Thema der „Disputa“: die Verbindung des Diesseits mit dem Jenseits durch das Altarsakrament, werden die Dominikaner-Theologen des päpstlichen Hofes vorgeschlagen haben. Der Inhalt der „Schule von Athen“: die Philosophie und die auf sie vorbereitenden niederen Wissenschaften, ergab sich schon nach den scholastischen Vorstellungen so von selbst, daß es einer tieferen Begründung durch die Humanisten kaum bedurfte. Der „Parnaß“ ferner mit Apollo, den Musen und älteren und neueren Dichtern, war etwas für die künstlerische Erfindung in diesem Falle von vornherein gegebenes, und bei der Jurisprudenz half sich Raffael, um der Einförmigkeit zu entgehen, offenbar ganz auf eigene Hand durch eine sogenannte Allegorie in dem Schildbogen und zwei darunter an die Seiten des Fensters gesetzte, auf die Publikation des römischen und

des kanonischen Rechts bezügliche Zeremonialakte. Aber das Ereignis, daß der junge Ankömmling aus Florenz des Papstes Zimmer auszustatten bekam, war doch zu wichtig, und das Leben der Hofleute, Künstler und Humanisten war so angeregt, daß sich zu Raffaels Werk von selbst mehr Ratgeber einfanden, als ihm nötig waren. Seine künstlerische Erfindung bleibt darum doch die Hauptsache und erscheint in ihrer Tiefe und Weite trotz aller Hilfe, die er am Stoff erhalten haben mag, nicht weniger wunderbar. Als ob die erste Berührung mit der Welt der großen Stadt es ihm schon angetan hätte, so erscheint seine Kunst hier in diesem ersten Zimmer, verglichen mit den letzten Arbeiten seiner florentinischen Zeit, gewachsen. Er hatte sich zuletzt an einer dramatisch bewegten Szene, der „Grablegung", versucht, wie wir



Abb. 118. Engelkinder aus der Disputa (Abb. 116).

sahen, nicht durchaus mit Glück. Nun sehen wir ihn zum Existenzbilde zurückkehren, wie es die Bestimmung des Bibliothekzimmers nahe legte. Aber die Komposition erhebt sich gleich zu dem höchsten Stil, und in eine äußerlich ruhig gehaltene Darstellung weiß er dennoch Leben zu legen.

Das früheste der beiden Bilder auf den Langwänden, die Disputa (Abb. 116) hat noch etwas altertümliches, was bei der Feierlichkeit des Gegenstandes sich von selbst einstellte. Das Bild ist zweiteilig. Der obere Teil, die Dreieinigkeit, umgeben von einem oberen Reigen zum teil hinter Wolken und Lichtstrahlen halbversteckter Engel und von einer unteren Reihe auf Wolken über Engelköpfen thronender Heiliger, — ist eine unendlich bereicherte Variation des Freskos von S. Severo (S. 79). Das Einförmige



Abb. 119. Gruppe von Heiligen aus der Disputa (Abb. 116).

der Anreihung ist dadurch aufgehoben, daß anstatt der geraden Linie immer die kreisförmig geschwungene genommen ist. Zugleich wird dadurch der Blick von jedem Teile dieser oberen Komposition aus auf den Mittelpunkt, Christus und die Trinität, zurückgelenkt, und die beim ersten Anblick steife Anordnung gerät in eine an allen ihren Teilen wahrnehmbare leise harmonische Bewegung. Nun beachte man, wie die Engel, die großen, bekleideten, florentinischen (Abb. 117), an Leben und Anmut gewonnen haben, und wie die kleinen, nackten (Abb. 118), Raffaels ältestes Eigentum, schon zu den allerfeinsten und schönsten gehören, und sogar fast jeder dieser aus den Wolken



Abb. 120. Linke untere Gruppe aus der Disputa (Abb. 116).

hervorsehenden Flügelköpfe seinen ganz besonderen Ausdruck hat, wie die Heiligen oben (Abb. 119), zehn mit Überlegung zusammengestellte Vertreter aus dem Alten und Neuen Testament und die beiden Stadtpatrone, Laurentius und Stephanus, ganz verschieden aufgefaßt, zueinander oder zu der unteren Szene in Beziehung gesetzt sind und den Rhythmus in dieser oberen, ruhigen Sphäre merklich erhöhen. So etwas kann nur Raffael! Es hat ihm aber auch viel Studium gekostet, bis er diese ihm zusagende Anordnung fand. Zu keinem seiner Werke sind so viele verschiedene Zeichnungen mit entscheidenden Änderungen vorhanden; sie sind freilich nicht alle eigenhändig. — Auf dem unteren Teile des Bildes stehen und sitzen in langer Reihe um die Monstranz auf dem Altartisch versammelt geistliche und weltliche Männer, in verschiedenen Stufen der Teilnahme, der Erkenntnis und der Erleuchtung dargestellt (Abb. 120). Vasari sagt — nicht tief, aber verständig und populär — die Heiligen der unteren Reihe „unterhalten sich“

über die Hostie auf dem Altar. Darnach hat das Fresko seinen Namen bekommen, und wir sehen nicht, was dadurch gewonnen wird, daß man ihn nachträglich bekrittelt. Die Komposition hat etliche betonte Hauptpunkte, aber Gleichmaß ist dabei vermieden, und das Auge läßt sich gern durch ein gewisses Spiel der Gegensätze leiten, wodurch Raffael den Vorsprung, den Lionardo in seinem Abendmahl vor den florentinischen Freskanten genommen hatte, zum erstenmale frei auf seine Weise in einem großen Bilde ausdrückt. Um den Altar sitzen die vier großen Lehrer der abendländischen Kirche. Hat wohl jemand vor Raffael den Sinn der gegen die Monstranz gerichteten, parallelen Armbewegung so überzeugend ausgedrückt, womit der Mann im hohen geistlichen Ornate dem h. Hieronymus zu Gemüte führt, wie töricht es sei, aus dem auf den Schoß gestemmten Folianten allein die Wahrheit ergründen zu wollen? Solcher Züge kann man viele finden, und nicht eine einzige dieser zahlreichen Figuren hat bloß raumfüllende Bedeutung. Noch an den Ecken sehen scharf markierte Köpfe hervor, links Fiesole und rechts Dante, aber Savonarola, den man in dem hinter ihm stehenden Kahlkopf hat erkennen wollen, der vor zehn Jahren verbrannte Ketzer, wäre hier unmöglich! Auf der ersten Stufe rechts steht Sixtus IV., der gelehrte Oheim des regierenden Papstes. Auch andere, die Porträtzüge tragen, sind noch bestimmbar, und die meisten von ihnen waren den Zeitgenossen kenntlich. Denn das Was der Darstellung war ihnen keineswegs gleichgültig, wie wir uns heute wohl einreden, wenn wir Raffael aus namenlosen Figuren die künstlerischen Motive entwickeln lassen, auf die *unsere* formal zergliedernde Betrachtung den Hauptwert legt. Und an die Zeit, die gerade den Neubau von S. Peter aus den Fundamenten sich erheben sah, erinnert der aus Quadern angefangene Sockel rechts, und links in der von goldigen Sonnenstrahlen durchleuchteten Landschaft, die noch ganz intim gehalten ist und in den Freskostil nicht recht paßt, sehen wir als Staffage Leute mit dem Bau einer Kirchenfassade beschäftigt. Wenn man mit Sorgfalt beachtet, wieviel dieses erste Bild schon enthält, so erscheint die noch größere Freiheit des Stils der „Schule von Athen“ auf der gegenüberliegenden Wand nur als die natürliche Reife der Entwickelung.

Die kirchenartige Halle auf der *Schule von Athen*, mit der lichten, von der Mitte aus ansteigenden Kuppel, wie sie jetzt für S. Peter geplant war, — aber nach hinten ins Freie sich öffnend, hat Raffael gleichsam unter Bramantes Augen erfunden (Abb. 121). Wie bedeutend wirkt schon dieser hohe Raum über den wie Staffage in ihn gestellten Figuren! Diese selbst sind nun



Abb 121. Die Schule von Athen, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

wozu der Stufenbau mit seinen verschiedenen Plänen aufforderte, zu Gruppen geordnet, zwischen denen einzelne Personen die Verbindung herstellen und die leeren Flächen ausfüllen. Die innerliche Bewegung ist lebhafter und der



Abb. 122. Gruppe der Geometer und Astronomen aus der Schule von Athen (Abb. 121).

Rhythmus viel freier als der Disputa. Der erste Eindruck ist wohl noch der einer vornehmen Repräsentation, aber gleich merkt man auch, daß die Versammelten durch ganz entschiedene geistige Interessen zusammengeführt worden sind, die sich in einzelnen Vorgängen sogar ziemlich scharf abspielen. Also das Dramatische findet sich nach der ersten Ankündigung — in der



Abb. 123. Alkibiadesgruppe aus der Schule von Athen (Abb. 121).

„Grablegung“ Borghese — nun doch leise, aber deutlich wieder bei Raffael ein. In der Wirklichkeit konnte er an die äußere Erscheinung einer der damaligen Philosophen-Akademien anknüpfen, die sich ebenfalls oft in den vornehmsten öffentlichen Räumen versammelten. So sollte nun vor diesem Bilde der Eindruck gewonnen werden, als reichten die geistigen Kräfte des Altertums ohne Unterbrechung in das gegenwärtige Leben herein, wenn hier in der Geometergruppe (Abb. 122) unten rechts auf den Fliesen dem unterrichtenden Lehrer die Züge des Bramante gegeben waren, indessen oben links in einem anderen Kreise der stumpfnasige Sokrates einem schönen Jüngling in glänzender Rüstung, der nur Alkibiades sein konnte, etwas an den Fingern herdemonstriert (Abb. 123). Hinter Bramante stehen ferner die Astronomen mit der Kugel auf der Hand, der eine mit einer Krone, Ptolemäus, weil die ungelehrte Vorstellung bei diesem Namen sich an einen ägyptischen König errinnern ließ, — und ganz in der Ecke Raffael neben Sodoma (wie wenigstens wir mit Morelli annehmen).

Links unten lehrt der Grammatiker, daneben Pythagoras Musik und Arithmetik, deren Beziehungen die von einem Knaben gehaltene Tafel veranschaulicht (Abb. 124). Auf einer Stufe in der Mitte liegt Diogenes, und ganz oben in der Lichtung des Bogens stehen die beiden großen Philosophen, Plato und Aristoteles. Manche andere noch waren für die Zeitgenossen kenntlich als die, die sie vorstellen sollten, auch ohne daß, wie es auf früheren Darstellungen dieser Art vorkommt, Attribute beigegeben oder



Abb. 124. Pythagorasgruppe aus der Schule von Athen (Abb. 121).

Namen hinzugeschrieben waren; sie machten sich vielleicht auch durch allbekannte Porträtzüge erkennbar. Denn man fühlte sich als die geistige Nachkommenschaft der großen Alten und ging nicht darauf aus, alles einzelne auf dem Bilde interpretieren zu wollen. Ganz gewiß stellt z. B. der schöne Jüngling links im lichtblonden Lockenhaar, auf dessen Mantel sich die größte Lichtmasse sammelt, eine bestimmte Person dar, aber ganz gewiß nicht (was auch Vasari nicht sagt) Francesco Maria della Rovere von Urbino, Raffaels Landesherrn. Dieselbe Persönlichkeit, wie es scheint, ist in Mütze und Pelz-

kleid, sitzend, von der Gegenseite dargestellt in einem sehr sympathischen Porträt beim Fürsten Czartoryski (Krakau; wahrscheinlich von Sebastiano del Piombo; Abb. 125). Aber diese sanften Künstler- oder Philosophenköpfe haben nichts zu tun mit der Person des leidenschaftlichen Herzogs von Urbino, der um die Zeit, als diese Bilder entstanden, als Generalkapitän



Abb. 125. Jünglingsbildnis, von Sebastiano del Piombo. Krakau, Galerie Czartoryski.

der Kirche mit eigener Hand den Lieblingskardinal seines päpstlichen Oheims, Alidosi, fast unter dessen Augen erstach. Der Kardinal hatte Bologna in die Hand der Feinde fallen lassen (1511) und maß die Schuld daran zum teil dem Herzog bei; beide kamen nach Ravenna, wo Julius II. gerade sein Quartier hatte, und dort geschah das Unglück, wegen dessen der Papst seinen Neffen nachträglich wohl oder übel absolvieren mußte. Wie dieser Herzog

äußerlich beschaffen war, werden wir später bei Tizian sehen. Auch Vasari ist in solchen Bestimmungen oft fehlgegangen. Nach ihm wäre in dem schönsten der vier Jünglinge, die Bramante auf der „Schule von Athen" umgeben, dem aufrecht stehenden und von vorne gesehenen, der nachmalige Herzog Friedrich II. von Mantua, Isabellas Sohn, dargestellt. Aber dieser, ein viel genanntes Wunderkind, war damals erst zehn Jahre alt. Er war als Geisel für die Treue seines aus der Gefangenschaft entlassenen Vaters am päpstlichen Hofe zurückbehalten worden, der ernste Julius II. wurde durch die Einfälle des aufgeweckten Jungen erheitert, und in einem erst neuerlich bekannt gewordenen Briefe vom August 1511 wird berichtet, „der Papst habe gesagt, Raffael solle den Herrn Friedrich porträtieren in einem Zimmer, das er ausmalen lasse und darin auch Seine Heiligkeit bärtig in natürlicher Größe zu sehen sei". Den Bart hatte sich Julius erst während des Feldzugs in Bologna wachsen lassen, mit ihm ist er dargestellt auf dem Bilde der Dekretalienüberreichung in der ersten Stanze und in der zweiten auf dem Heliodorfresko und bei der Messe von Bolsena. Nimmt man die erste Darstellung als die in dem Briefe gemeinte, und hält man es für sicher, daß des Papstes Befehl ausgeführt wurde, so könnte Signor Federigo nur auf der Schule von Athen gesucht werden, und mit dem Entdecker jenes Briefes (Luzio) findet man ihn jetzt in dem Lockenkopf, der links auf dem Fresko hinter dem Rücken des Grammatikers hervorsieht (Abb. 126).

In der „Schule von Athen" zeigt sich Raffaels römischer Stil zum erstenmale in seiner eigentümlichen Erscheinung. Soviel anderes und großes er auch noch geschaffen, dies Bild gehört doch immer zu dem Größten, was er überhaupt hervorgebracht hat. Man kann sich das schöne Dasein einer geistig verbundenen Gemeinschaft höher gearteter Menschen nicht vollkommener ausgedrückt denken. Worauf beruht nun dieser Stil? Manche möchten schon hier etwas bemerken von einem erneuten Einflusse Michelangelos, mit dem freilich, während dieser die Decke der Sixtina malte, Raffael sicher keine persönliche Berührung hatte. Er hat das Kostüm seiner florentinischen Zeit und den lokalen Beigeschmack abgelegt und gibt dafür größere Formen, höhere Gesichtstypen und ein großartigeres, stolzes Auftreten, wie es den Wesen einer höheren Ordnung angemessen scheint. Das Kostüm ist der Antike nicht nachgeahmt, aber frei nachgebildet, mit kleinen Nüancen nach der Zeittracht oder nach dem Orientalischen hin. Wir haben nirgends im einzelnen den Eindruck einer Kopie und doch im ganzen, so scheint es, die Wirkung eines Vorbildes, das nur in der Antike gesucht werden kann, also

den Eindruck einer großen, allgemeinen Erscheinung, die der Antike in ihren höchsten Hervorbringungen durchaus ebenbürtig ist. Ein vergleichender Blick auf Michelangelo wird uns der Erklärung dieser Erscheinung näher bringen. Michelangelo hat z. B. in den Figuren seiner Sixtinischen Fresken eine Formgebung, durch die man immer wieder auf seine Persönlichkeit zurückgeführt wird, wenn sie auch von ihm aus auf ein ganzes Zeitalter der Plastik übergegangen ist. Kein griechischer Bildhauer hat einen so stark persönlichen Stil. Bei jedem einzelnen tritt das Besondere seiner Ausdrucksweise viel mehr hinter den allgemeinen Stil der Periode zurück. Und die einzelnen Perioden der antiken Plastik zeigen wiederum, gegeneinander gehalten, nicht so starke Unterschiede des Stils, wie die italienischen Schulen der verschiedenen Zeiten und Richtungen. Uns erscheint darum der Ausdruck der antiken Plastik, wenn man sie als Ganzes ansieht, gleichmäßiger, allgemeiner, einem höheren und strengeren Stilgesetze unterworfen, als die Formgebung der italienischen Kunst, vollends sobald diese auf einer höheren Entwickelungsstufe angelangt ist. Eine antike Skulptur wird gegenüber einer Figur von Michelangelo leicht leer, weniger warm und lebendig erscheinen. Wir haben uns gewöhnt, diese zu einem etwas kälteren Ausdruck führende Stilisierung „ideal“ zu nennen und sehen insbesondere den Stil der antiken Skulptur als ideal an. Von diesem „idealen“ Ausdrucke, einer ebenmäßigen, höheren äußeren Erscheinung der Formen, hat Michelangelo sehr wenig, Raffael aber sehr



Abb. 126. Porträt des kleinen Federigo Gonzaga aus der Schule von Athen (Abb. 121).



Abb. 127. Mittelgruppe aus dem Parnaß, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

viel. Michelangelos Formgebung könnten wir höchstens mit dem Ausdrucke einer einzelnen antiken Periode vergleichen: der hellenistischen mit ihrem leidenschaftlichen Wesen und ihren gehäuften Akzenten. Raffaels Formgebung dagegen hat etwas mehr allgemeingültiges, und wir müssen seinen Stil, wenn wir vergleichen wollen, als eine größere, umfassendere Erscheinung neben den Stil der antiken Kunst überhaupt setzen. Diesen idealen Stil, der manchmal sogar, wie reine Luft in den höheren Regionen, etwas kühl wirkt und der in einem starken Gegensatze zu Michelangelos persönlichem Stil steht, hat sich Raffael in Rom ausgebildet. In der „Schule von Athen" zeigt er sich zuerst in seiner abgeklärten Erscheinung. Seinen einzelnen Abwandlungen werden wir wieder begegnen. In der Malweise zeigt sich gegenüber der Disputa ein erheblicher Unterschied. Hier ist der Auftrag gleichmäßig wie von einer sorgfältigen Hand, zahm und zurückhaltend, die Modellierung ohne starke Gegensätze von Hell und Dunkel, das Ganze flächenmäßig und wie durch einen Schleier gesehen, die Farbe zart, ohne tiefe Schatten, das Nackte durchweg im Fleischton gehalten. Das alles könnte Raffael von Anfang bis zu Ende selbst gemalt haben. Diesen harmonischen Eindruck macht die „Schule von Athen" nicht, alles ist kräftiger und malerisch freier geworden, der Pinselstrich flotter, die Farbe will eindringlicher wirken. Zwischen beiden Bildern liegt ein Einschnitt; da muß der Künstler neue Einwirkungen er=



Abb. 128. Stärke, Klugheit und Mäßigung, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

fahren haben. Man hat auf Entlehnungen aus Donatellos Reliefs in Padua — allerdings nur in Nebensachen — hingewiesen. Wichtiger ist, daß der Karton (in der Ambrosiana) schon auf die Hilfe von Schülern schließen läßt, die man dann auf dem Fresko weiter zu verfolgen gesucht hat. So unsicher das Einzelne bei dem gegenwärtigen Zustande der Erhaltung bleibt: mit der „Schule" fängt doch offenbar für den Freskomaler Raffael ein neuer Abschnitt an.

Der Parnaß an der schmalen Fensterwand ist in glücklichster Weise um das von unten her einschneidende Fenster komponiert. Unter den Lorbeerbäumen der Mitte sitzt Apollo mit den Musen, woran sich nach den Seiten hin alte und neue Dichter anschließen (Abb. 127). Raffael verschmäht sogar nicht deutliche Mittel der Illusion, indem er die Sappho und den sogenannten Pindar zu unterst etwas über den Rahmen hinausgreifen läßt (im Wetteifer mit Michelangelo, wie man gemeint hat, und hier besonders ungeschickt, weil doch der gemalte Torbogen den Fensterrahmen und das ganze Bild für das Auge zurückdrängen sollte). Dem Apollo gibt er die Geige in die Hand, um den Archäologen zu zeigen, daß er die Alten auf seine Weise aufzufassen pflegt. Der Homer, der einen Schritt vorwärts getreten ist und mit zurückgelegtem Kopfe rezitiert, während die Hand den Takt dazu angibt, ist ganz seine Erfindung. Nahe bei ihm stehen Dante und Virgil. Von den alten Dichtern ist weiter keiner deutlich bezeichnet, unter den neuen Ariost an den Zügen erkennbar. Aber bestimmte Personen waren alle, davon können wir überzeugt sein. Mit komponierten Statisten hätten sich die damaligen Kunstkenner nicht zufrieden gegeben! Zum



Abb. 129. Die Theologie, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

erstenmale in Raffaels römischer Periode finden wir auf diesem Bilde die Frauen. Ihre Erscheinung hat sich gegen die florentinische Zeit schon geändert. Die Musen antikisieren in Tracht und Stellungen, ihr Ausdruck ist oberflächlich und leer. Aber auf der rechten Seite steht eine Muse, ganz vom Rücken gesehen, *hoch aufgerichtet und stolz da*. Die ist von andrer Bildung, voll und stark, und die Sappho hat sogar etwas derbes.

Noch kräftiger sind die drei sitzenden Frauen, die an der gegenüberliegenden Wand als Stärke, Klugheit und Mäßigung die Jurisprudenz vertreten sollen (Abb. 128). Die redenden Attribute, die alten bekannten Ersatzmittel der Überschriften, um ein neues, feines, höfisches (den Eichenzweig in der Hand der „Stärke“: Rovere!) vermehrt, darf man auch



Abb. 130. Die Poesie, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

einem Raffael nicht verdenken, wenn er außerdem noch eine so große an und für sich geltende Erscheinung damit zu geben versteht. Geflügelte und ungeflügelte nackte Knaben füllen den Raum zwischen diesen hohen Frauen. Die Natur des Weibes ist hier, gegenüber den florentinischen Typen Raffaels, physisch erhöht. Die Veränderung mag zum teil auf die allgemeinen Einflüsse seines römischen Stils zurückgeführt werden. Aber er muß diese Menschen doch auch irgendwo gesehen haben, und bald, auf den Bildern der zwei späteren Stanzen, tritt das derbe, starke, stolze Weib aus dem Volke hervor. Man sieht das Material, aus dem der Künstler nunmehr seine Modelle nimmt, und man hat schon lange auf die sprichwörtliche Urwüchsigkeit der Trasteverinerinnen hingewiesen, die Raffael ja im vatikanischen Stadtviertel unmittelbar vor Augen hatte. Der Reichtum an Bewegungen

ist dem „Parnaß“ gegenüber gesteigert. Die Körperbildung der „Stärke“ erinnert an Michelangelo.

An der Decke sind in dem Rahmen einer auf Sodoma zurückgehenden Dekoration in vier großen Rundbildern auf goldenem Mosaikgrunde die Fakultäten dargestellt, thronende hochedle Frauen, von Putten begleitet. Diese Putten und die Behandlung der Gewandfalten erinnern sehr an Fra Bartolommeo. Die Theologie (Abb. 129) und die Poesie (Abb. 130) gehören zu Raffaels höchsten weiblichen Idealschöpfungen. Man kann zweifeln, welche von beiden man vorziehen möchte. Die anderen zwei stehen darunter. Der Gegenstand bot nicht Abwechselung genug. Die ruhige und bloß schöne Existenz konnte selbst Raffael nicht immer wieder auf derselben Höhe halten. Den Anfang machte er mit der „Gerechtigkeit“; sie hat schlankere Formen und ein umbrisches Gesicht.



Abb. 131. Der Sündenfall, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Zwischen diesen Rundbildern malte Raffael noch, ebenfalls auf Goldgrund, aber viereckig, vier kleine figürliche Szenen, die sich auf die Fakultäten beziehen. Wir heben daraus den Sündenfall (Abb. 131) hervor, den Raffael noch zweimal darstellte: für einen Kupferstich Marc Antons und in den Loggien des Vatikans — weil hier seine zauberhafte Anmut so recht zum Vergleichen auffordert mit Michelangelos größeren Formen und dem leidenschaftlicheren Ausdrucke seiner Figuren an der Sixtinischen Decke.

Unmittelbar nach der Vollendung der Fresken in dem ersten Zimmer mußte Raffael an das zweite gehen: die Stanza d'Eliodoro, die 1511



Abb. 132. Die Messe von Bolsena, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

bis 1514 ausgemalt worden ist. Papst Julius war gerade an einem gefährlichen Wendepunkte seiner energischen auswärtigen Politik angekommen. Er hatte die „heilige Liga“ geschlossen, um die Franzosen, auf die er sich bisher gestützt, zum Lande hinauszuwerfen. Er lag wieder selbst zu Felde und erfüllte seine Umgebung mit dem Vertrauen auf den Sieg seiner Sache. Sollte sich nicht etwas von diesen Gedanken und von dieser Stimmung den Bildern der zweiten Stanze mitgeteilt haben, deren Gegenstände ja doch der Papst mindestens zu genehmigen hatte?

Die Messe von Bolsena an der einen Schmalwand über dem Fenster stellt eine bekannte Wundergeschichte dar: die Hostie verwandelt sich unter den Augen des zweifelnden Priesters in den Leib Christi (Abb. 132). Raffael gibt eine ehrfurchtgebietende Zeremonie, wozu der höchste Glanz des päpstlichen Hofes aufgeboten ist. Links vom Altar kniet der Priester, rechts der Papst Julius II., hinter ihm, etwas tiefer, sein Gefolge, porträtartig geschilderte Gestalten, dargestellt in der imponierenden Würde, die ihrer vornehmen Stellung angemessen ist, ganz unten die Schweizer mit der Sänfte. Bewegter nimmt auf der anderen Seite das Volk an dem Vorgange teil: Chorknaben und Frauen, darunter eine ganz vorn, deren erregte Gebärde



Abb. 133. Rechte untere Gruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

den Glauben an das Wunder ausspricht. — Aber gewaltiger wogt das Leben auf dem Bilde der anstoßenden Langwand, einer Szene aus der Makkabäergeschichte. In der Mitte hinten kniet der Hohepriester am Altartisch vor dem siebenarmigen Leuchter. Rechts vorn ist der Tempelräuber Heliodor mit seiner Beute zu Boden gestürzt inmitten seines Gefolges, überrannt von einem gewappneten himmlischen Reiter, einer der höchsten Erfindungen Raffaels (Abb. 133; äußerlich liegt ein antikes Vorbild zugrunde). Engel ohne Flügel mit Ruten in den Händen stürmen vom Altar aus hinter ihm her, mit ihren Füßen nicht den Boden berührend, dessen ganze mittlere Fläche leer bleibt, wodurch der Eindruck des Gedränges auf der rechten Seite wirksam gesteigert wird. Links von der leeren Mitte drückt sich in erregten Gruppen von Frauen und Männern Schrecken aus und Teilnahme an dem plötzlichen Vorfall. Und hinter ihnen erscheint im einfachen Hauskleid Papst Julius, auf seinem Thronsessel getragen, in selbstbewußter Sicherheit als Zeuge des Ereignisses, der feste Punkt in dieser Unruhe und Aufregung (Abb. 134). Theoretiker finden, daß hiermit die



Abb. 134. Papstgruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

geistige Einheit des Bildes aufgegeben sei, aber der künstlerische Wert des Kontrastes drückt solche Bedenken nieder. So vollwichtig und innerlich dramatisch, wie hier, hat Raffael bis jetzt noch nicht geschildert! Wie als ruhig wirkende Raumdekoration die „Schule von Athen“ sein Höchstes ist, so das Heliodorbild als sinnfällige Erzählung einer von dem Betrachter miterlebten Handlung. — Von der gleichen Bewegung ist das Bild der gegenüberiegenden Langwand wenigstens in seiner einen, rechten Hälfte erfüllt (Abb. 135). Dort sehen wir vor einer ausgeführten Landschaft mit bekannten römischen Ruinen unter brennenden Häusern das Heer der Hunnen einbrechen: Reiter auf wilden, kaum zu zügelnden Pferden und dichte Haufen Fußvolks, zum teil mit Rüstungen angetan, wie sie Raffael an den antiken Siegesdenkmälern sehen konnte. Plötzlich aufgehalten, stockt der feindliche Zug. Erschreckt hält Attila in der Mitte zu Pferde, nur er sieht, wie oben aus den Lüften die beiden Apostelfürsten mit Schwertern zum Schutz ihrer Stadt drohend zu ihm niederschweben. Seine Begleiter nehmen bloß wahr, was unten auf der Erde sich vor ihnen ereignet. Von der linken Seite her reitet auf weißem Zelter Papst Leo X. im vollen päpstlichen Ornat mit erhobener Hand den Feinden entgegen, inmitten eines Gefolges von Kardi=

nälen, Kämmerern und Troßknechten. Aber nun entdeckt das kritische Auge hier einzelne Schwächen in der Zeichnung, es findet die Hauptwirkung unter dem Gewirre von Nebenfiguren verschüttet, und das Landschaftliche, so gut es wirkt (gerade weil es so stark wirkt), hat nichts von Raffaels Art. Hier wäre also der erste sichere Punkt in dieser Bilderreihe, wo Schülerhände störend eingriffen.

Während Raffael noch an dem Bilde malte, war plötzlich Julius II. gestorben (Februar 1513); eine Zeichnung (Oxford) zeigt uns noch, wie nach dem ursprünglichen Entwurf Julius auf dem Tragsessel, so wie auf dem vorigen Bilde, an dieser Stelle erscheinen sollte. Nun nahm sein Nachfolger diese Ehre für sich in Anspruch, und er, der wegen eines körperlichen Schadens kein Pferd zu besteigen pflegte, ließ sich jetzt anstatt seines kriegerischen Vorgängers hoch zu Roß abschildern. Er hatte sich als Kardinal klug dem alternden Papst zur Seite gehalten und verdankte es ihm, daß seine Verwandten, die Medici, noch kurz vor Julius Tode nach Florenz zurückgeführt wurden (September 1512). Die Franzosen, an die man ja doch gewiß dachte, wenn man Heliodors Räuberscharen und die brandschatzenden Hunnen auf diesen Bildern unter Julius II. entstehen sah, waren ebensowohl Leos Feinde. Er trat also auf diesem dritten Bilde der zweiten Stanze in die Rolle seines Vorgängers ein. Sie hatten auch in sein persönliches Leben eingegriffen. Er war ihr Kriegsgefangener gewesen, allerdings nur kurze Zeit, seit der Schlacht bei Ravenna im April 1512, an der er als päpstlicher Legat teilgenommen hatte. Bald nachher gelang es ihm, sich durch die Flucht daraus zu befreien, und diese Befreiung sollte nun Raffael an der letzten Schmalwand des Zimmers über dem Fenster darstellen. So ist die Befreiung Petri entstanden, in der, nach dem Willen Leos, nunmehr die persönlichen Beziehungen des Auftraggebers direkter ausgedrückt wurden, als es nach Julius feinerem Geschmack zu geschehen pflegte. Das Bild ist nach seiner Komposition und nach seinen Figuren das schwächste. Aber Vasari preist es voller Entzücken, und in unserer Zeit haben gewichtige Stimmen sein Lob noch gesteigert. In der Mitte, über dem Fenster, befreit der vom Lichte umstrahlte Engel den Petrus aus dem Kerker, rechts führt er ihn, ebenfalls vom Licht umflossen, an den schlafenden Wächtern vorüber, und links suchen die Wächter mit Fackeln bei Mondenschein nach dem Entflohenen. Diese Lichtwirkungen, auf der letzten Szene durch den Gegensatz kalter und warmer Lichter gesteigert, sind jedenfalls etwas bei Raffael völlig neues. Sie sind das deutlichste Anzeichen einer geänderten malerischen



Abb. 135. Die Vertreibung Attilas, von Raffael. Vatikan, Stanzen.

Richtung, die wir auch im übrigen an den Fresken der zweiten Stanze wahrnehmen können.

Wir sahen bereits, daß diese Bilder mehr dramatisches Leben enthalten als die des ersten Zimmers. Daraus ergab sich für den Maler unmittelbar eine größere und freiere Formgebung, und es hängt auch die mannigfaltigere Gruppierung, die zu dem Eindruck des Lebens mitwirken soll, damit zusammen. Endlich aber gibt Raffael jetzt der Farbe höhere, selbständige Aufgaben, wovon auf den früheren Bildern noch nichts zu bemerken ist. Auf diesen verhält sich die Farbe, soweit der Zustand der Bilder, z. B. der stark zerstörten „Schule von Athen", zu urteilen erlaubt, begleitend und unterstützend, wie auf den Tafelbildern der florentinischen Zeit. In den Fresken der zweiten Stanze ist, ganz abgesehen von den Lichteffekten auf dem Petrus-Fresko, eine selbständige koloristische Haltung bemerkbar, die nicht nur äußerlich prächtiger ist, sondern auch die Gesamtwirkung wesentlich mit bestimmt. Dasselbe sieht man auf Raffaels römischen Staffeleibildern, die wir demnächst zu betrachten haben werden. Sie zeigen schon feinere, kunstvolle Farbenprobleme.

Raffael hat also in diesen Jahren — um 1512 — bedeutende neue

Einflüsse erfahren, die über dic allgemeinen Eindrücke des römischen Lebens und der antiken Kunstwelt hinaus gesucht werden müssen. Es liegt nahe, zunächst an Michelangelo zu denken, der ihm allerdings für die Farbe nichts nützen konnte. Vielleicht aber käme er dennoch für die geänderte Zeichnung in Betracht. Seine Deckenfresken in der Sixtina waren seit November 1512 fertig und der Betrachtung freigegeben. An sie erinnern in überraschender Weise vier kleine Fresken an der Decke des Heliodorzimmers. Hier sind auf teppichartig gespannten Flächen — sowie die Deckendekoration der ersten Stanze an Mosaik erinnern soll — vier alttestamentliche Szenen dargestellt: Abrahams Opfer, Jakobs Traum, Jehovahs Verkündigung an Noah



Abb. 136. Jehovahs Verkündigung. Deckenbild. Vatikan, Stanzen.

(Abb. 136) und seine Erscheinung im feurigen Busch. In den zwei letzten ist Michelangelos schwebender und von Engeln getragener Jehovah ganz offenbar nachgeahmt, während Einzelheiten daneben an Raffael erinnern könnten, dem man früher diese Bilder zuschrieb. Jetzt gibt man sie Peruzzi. Immer bleibt es beachtenswert, daß an dieser Raffael zugewiesenen Stätte unter seiner Zustimmung, wie wir annehmen dürfen, Michelangelos ausgesprochene Formgebung sich zeigen konnte. Peruzzi, der zu Bramantes Kreise gehörte, war jetzt mit an der Ausmalung der neuerbauten Villa Agostino Chigis tätig (S. 65); als Maler bedeutete er nicht viel. Eher konnte für das Technische in der Malerei und den künstlerischen Stil Raffael von Sodoma lernen, der eben jetzt, als die Stanza d'Eliodoro fertig geworden war, an die „Hochzeit Alexanders“ in Agostinos Landhaus ging (S. 66). Mit ihm stand Raffael in gutem Verhältnis, und seine römi=



Abb. 137. Frauengruppe aus dem Altarbilde in S. Crisostomo zu Venedig, von Sebastiano del Piombo.

schen Landschafthintergründe sind denen Sodomas oft zum Verwechseln ähnlich. Von dieser Art ist z. B. gleich der lebendige Hintergrund mit den antiken Ruinen auf dem Attila-Fresko (dessen Ausführung man jetzt Raffaels Schüler Penni zuspricht). Auch Sodomas Madonnen erinnern manchmal an die Raffaels aus dessen römischer Zeit.

Aber es war noch ein anderer gerade in jenen Tagen nach Rom gekommen, dessen Verkehr mit Raffael für beide Teile von Wichtigkeit werden

sollte: der Venezianer Sebastiano, der später nach seiner Anstellung im päpstlichen Siegelamte del Piombo genannt wurde (um 1485 bis 1547). Er hatte in Venedig als Schüler des alten Giovanni Bellini eine wundervolle Altartafel gemalt für die kleine Kirche S. Giovanni Crisostomo (noch daselbst auf dem Hochaltar): Der heilige Chrysostomus sitzt lesend auf den Stufen einer Säulenhalle; links stehen drei mächtige Frauen mit ernsten, großen Augen (Abb. 137), rechts drei männliche Heilige, über deren Köpfe hinweg man ins Freie auf eine Bergstadt und auf weiten Wolkenhimmel sieht. Das Gemälde wirkt ganz wie ein Bild Giorgiones, dem es nach Vasari damals auch wirklich vielfach zugeschrieben wurde. — Bald nach diesem koloristischen Meisterstück wurde der leichtlebige fünfundzwanzigjährige Künstler nach Rom geholt (1511). Er war sehr musikalisch und hatte auch übrigens gesellschaftliche Talente, durch die er sich in jüngeren Jahren angenehm zu machen wußte, aber er war nicht von tieferer Bildung und am allerwenigsten, wie sich später zeigen sollte, ein fester oder nobler Charakter. Die Fresken, die er in der Farnesina zu malen hatte (mythologische Szenen in den Lünetten unter einer Decke von Peruzzi) werden ihm selbst schwerlich mehr Freude gemacht haben, als sie uns heute bereiten können. Die Technik war ihm ungewohnt, und sein venezianisches Kolorit konnte er nicht darin zeigen. Allmählich ließ er sich in den nächsten Jahren, wie man weiß, ganz von Michelangelos großen Formen gefangen nehmen und stellte zum erstenmale die später viel gehörte Formel „Michelangelos Zeichnung mit venezianischer Farbe“ praktisch dar. Eine Zeitlang hielt er auch mit Michelangelo warme Freundschaft. Doch das war später. Einstweilen malte er in venezianischer Weise sehr schöne Porträts, wie sie die Römer bis dahin noch nicht gesehen hatten: Halbfiguren hinter einer Steinbrüstung mit wenig ausgeführtem Hintergrund, damit sich die ganze Teilnahme dem ausdrucksvollen Kopf mit den tiefen, sinnenden Zügen, den feinen Händen mit den langen Fingern, und hie und da einem schönen Kleidungsstücke zuwenden könnte. Solche Darstellungen, die manchmal durch die Haltung des Dargestellten etwas von der allgemeinen Erscheinung eines Sittenbildes bekommen, in den leuchtenden Farben der Venezianer vorgetragen, mußten wohl in Rom gefallen. Einige seiner früheren römischen Bildnisse zeigen, wie er in Tracht und Auffassung dem Geschmacke seiner neuen Landsleute entgegenkommt, wie er sogar dem Einflusse Raffaels nicht widerstehen kann, mit dem er doch, wie wir wissen, bald hernach verfeindet war. Das Brustbild einer jungen Frau mit römischem Kopftuch und einem roten, mit Luchspelz gefütterten

Sammetmantel, durch einen Früchtekorb als heilige Dorothea charakterisiert (Berlin, aus Blenheim; Abb. 138), hat viel von Raffael, während die tiefgestimmte Abendlandschaft noch an Giorgione erinnert. Sonst gibt er gern, wie Raffael und Michelangelos Schüler, einen einfarbigen Hintergrund.



Abb. 138. Heilige Dorothea, von Sebastiano del Piombo. Berlin.

Diesem Bilde steht nahe im Ausdruck, in der Form und Haltung der rechten Hand und im Malwerk z. B. des über die Schulter geworfenen Mantels aus Pantherfell die fälschlich sogenannte Fornarina von 1512 (Tribuna der Uffizien; Abb. 139), die früher Raffael gegeben wurde, jetzt aber allgemein für ein Werk Sebastianos angesehen wird. Sie ist flacher im Ausdruck als die Dorothea, die durchaus ein Wesen feinerer und höherer Art

ist, auch nicht so frei und fließend komponiert, wahrscheinlich einige Zeit vor jener. Die höchste Stufe dieser Erscheinung stellt endlich in seiner entzückenden Farbenharmonie — grün und silbergrau — und dem seelenvollen, leicht verschleierten Gesichtsausdruck der berühmte Violinspieler aus Palazzo Sciarra (Paris, Rothschild; Abb. 140) dar, den zuerst Springer für Sebastiano in Anspruch genommen hat. Die Jahrzahl müßte wohl 1515 statt



Abb. 139. Sogenannte Fornarina, von Sebastiano del Piombo. Florenz, Uffizien.

1518 gelesen werden. Die Vermutung ist ansprechend, daß der musikalische Künstler das reizende Bild für seinen musikliebenden Gönner Agostino Chigi gemalt habe. Ähnliche Porträts, die ebenfalls an Raffael erinnern und ihm auch zugeschrieben worden sind, haben wir in dem früher betrachteten Jüngling im Pelzmantel (S. 175), ferner in „Carondelet mit seinen Sekretären" (beim Duke of Grafton) und dem sehr verdorbenen Jüngling der ehemaligen Sammlung Scarpa (jetzt in Pest), in dem man den Dichter

Tebaldeo erkennen wollte, der jedoch um diese Zeit schon ein älterer Mann war. Man sieht aus allen diesen Bildern, wie Raffael durch die Anregung eines so hochbegabten Koloristen wohl gefördert werden konnte in dem malerischen Stil, den wir ihn in den Fresken des Heliodor-Zimmers anstreben sehen.



Abb. 140. Der Violinspieler, von Sebastiano del Piombo. Paris, Galerie Rothschild.

Wir wenden uns nun zu den *Tafelbildern* aus Raffaels früherer römischer Zeit. Sie sind fast alle religiösen Inhalts, nur ein Porträt ist darunter, das des Papstes Julius. Dennoch müssen wir zunächst Raffaels Leistungen im Fache des *Bildnisses*, — auf das uns Sebastianos erste römische Tätigkeit hingeführt hat — betrachten, und wir greifen dabei in seine *florentinische* Zeit zurück.

Raffael hat ungeachtet seines früher geschilderten idealen Stils auch Sinn und Auffassung für das Persönliche in dem einzelnen Menschen, im Gegensatze zu Michelangelo, der das Individuelle mehr und mehr unter den



Abb. 141. Federzeichnung Raffaels nach Lionardos Monalisa. Louvre.

beherrschenden Ausdruck seines eigenen Stils zwingt. Bei Raffael nimmt umgekehrt das Interesse für das Bildnismäßige mit der Zeit zu. Wir haben schon zahlreiche Porträts, bekannte und unbekannte, auf seinen Fresken an=

getroffen. Man hat es oft als wesentlich für die ganze Art seiner künstlerischen Entwickelung hervorgehoben, daß er auf jeder neuen Stufe sich zunächst willig fremden Einwirkungen überläßt, um sie bald darauf in eigenen Schöpfungen wiederzugeben. So sehen wir ihn schon in Florenz durch ein Meisterwerk Lionardos lebhaft angezogen. Eine Federzeichnung im Louvre nach der Monalisa (Abb. 141) zeigt uns, wie ein Erinnerungsbild, Kopfform und Gesichtsausdruck unwillkürlich in das Raffaelische übersetzt. Die Haltung dieses gezeichneten Bildnisses hat das gemalte Porträt, das man bisher als Maddalena Doni (Abb. 142) bezeichnete, es hängt im Palazzo Pitti neben dem im Stil gleichartigen männlichen, welches demnach bis jetzt für das ihres Gatten Angelo Doni (Abb. 143) angesehen wurde. Leopold II. erwarb sie 1826 aus Frankreich, wohin sie, wie man annahm, infolge einer Erbteilung aus Florenz verbracht worden waren, und man glaubte in ihnen die von Vasari erwähnten Porträts der beiden Eheleute wiedergefunden zu haben. Seit wir aber wissen, daß die wirkliche Maddalena Doni geborene Strozzi im Februar 1489 getauft wurde (Davidsohn), 1507 also erst achtzehn Jahre alt war, kann dieses nicht mehr als ihr Bildnis gelten, und damit verlieren beide Bilder die äußere Beglaubigung ihrer Herkunft von Raffael. Sie können freilich trotzdem von ihm herrühren, wenigstens sind



Abb. 142. Sogenannte Maddalena Doni, von Raffael (?). Florenz, Pal. Pitti.

sie unverkennbar echte Werke der florentinischen Frührenaissance, aber sie sind nicht von der meisterhaften Sicherheit des Vortrages wie z. B. der vor 1488 gemalte Verrocchio von Lorenzo di Credi (I, S. 295) oder der Francesco delle Opere, 1494, wahrscheinlich von Perugino, beide in den Uffizien. Immerhin ist das männliche Bildnis noch das bessere, das weibliche hingegen ängstlich und zaghaft und im Ausdruck leer. Es gibt noch zwei andere weibliche Bildnisse, die man ohne einen äußeren Anhalt Raffael zuzuschreiben pflegt. Beide machen in ihrem feinen, sorgfältigen Vortrage den Eindruck von Jugendarbeiten eines Malers, der auf höhere Ziele ausgeht, aber einstweilen die Natur treu wiedergeben will. Beide Frauen haben noch die „bürgerliche" Hand, nicht die feinere, studierte aus Raffaels späterer Zeit. Auf dem anziehenderen hat die unbekannte Dargestellte, die sogenannte Schwester Doni (Tribuna der Uffizien; Abb. 144), welche hinter einer Brüstung steht, sogar dieselbe Haltung wie Lionardos Monalisa, Raffaels Zeichnung im Louvre und die sogenannte Maddalena. Trotz aller Beschädigungen bleibt das schlichte Bild noch ein Kunstwerk von den feinsten Eigenschaften und dürfte als die letzte Stufe dessen zu bezeichnen sein, was Raffael als Porträtmaler, so lange er sich an Lionardo anlehnte, erreicht hat. Die sogenannte Donna gravida in ähn-



Abb. 143. Sogenannter Angelo Doni, von Raffael (?). Florenz, Pal. Pitti.

licher Tracht mit einem Paar Handschuhe in der Hand (Pal. Pitti Nr. 229) übt wegen der dargestellten Persönlichkeit nicht denselben Reiz aus. Gehört sie Raffael, so muß sie jedenfalls in seine frühere Zeit gesetzt werden.

Als Raffael den Papst Julius porträtierte, war er bereits höheren Aufgaben gewachsen, hatte aber auch an der imponierenden Gestalt und dem ernsten, klugen Kopfe einen besonders dankbaren Gegenstand. Der Papst sitzt vor uns, mit dem Körper etwas nach rechts gewendet, im einfachen Hauskleid, angetan mit dem weißen Chorhemd nebst rotem Mantelkragen und Mütze, auf dem Sessel, er hat die Arme leicht auf die Lehne gelegt und läßt die mit Ringen geschmückten Finger seiner schönen Hände — die rechte hält ein Taschentuch — leise spielen. Der feste Blick ist nicht auf den Beschauer gerichtet. Die zwei besten Exemplare dieses oft wiederholten Bildnisses sind in der Ausführung und im Farbenton verschieden. Dasjenige im Palast Pitti ist weicher modelliert, z. B. im Gesicht (das auf dem Uffizienbilde S. 143 vergleichsweise flach und detaillos erscheint) und fließender gemalt, man hat etwas venezianisches darin finden wollen, also dem Sebastiano näher stehend, jedenfalls ist es das spätere, aber wir finden keinen Grund, es Raffael abzusprechen.



Abb. 144. Sogenannte Schwester Doni, von Raffael (?). Florenz, Uffizien.

Denselben großen und freien Charakter, wie dieses Papstbildnis, haben

Raffaels religiöse Bilder aus den Jahren, seit er, wie wir annehmen müssen, mit Sebastiano in Verkehr getreten war (1512 und 1513). Man ist zwar nicht gewohnt, Raffael nach seinen Farben zu beurteilen, weil ja



Abb. 145. Madonna di Foligno, von Raffael. Vatikan.

Erfindung und Zeichnung bei ihm in der Tat mehr bedeuten als z. B. bei einem Venezianer. Man meint darum auch eher ihn herabzusetzen, wenn man ihn unter die Koloristen rechnet. Aber trotzdem sind seine großen

Kirchenbilder: die „Madonna di Foligno“ von 1512 (Vatikan), die „Madonna mit dem Fisch“ (Madrid) und die „heilige Cäcilia mit vier Heiligen“ (Bologna, Pinakothek; 1513 bestellt) für uns am merkwürdigsten wegen seiner technischen Fortschritte. Die gegeneinander gestellten Hauptfarben wirken selb-



Abb. 146. Madonna mit dem Fisch, von Raffael. Madrid.

ständig, die Stoffe sind natürlich gemalt, der Himmel erscheint nicht mehr, wie auf den Fresken, in breiten Flächen angelegt, sondern duftiger und abgetönt. Die Farben sind flüssig und flott, mehr nach Art der Venezianer, weniger ängstlich und zart aufgetragen als früher. Haar und Bart sind weich, die Falten der Teppiche und Gewänder geschmeidig fließend. Kurz der Stil ist größer und freier. Die Gegenstände sind feierlich behandelt,

wie es sich für Kirchenbilder schickt. Der Ausdruck tiefster Verehrung ist in die Stifter und Heiligen gelegt. Die Madonna der zwei ersten Bilder ist sehr erhaben aufgefaßt, nur mäßig beteiligt an der ihr dargebrachten Huldigung; freundlicher zugetan und wirklich kindlich ist beidemale das Kind. Die Hingebung an das nicht darstellbare Höhere, die Devotion, also die für den Künstler gegebene Aufgabe, ist doch nicht übertrieben, — auch nicht, wo sie am stärksten auftritt, auf dem unteren Teile der Madonna von Foligno (Abb. 145). Denn das ist ein Gnadenbild der feierlichsten Art: die Madonna — in vielfach differenzierter Bewegung, nach derjenigen auf Lionardos „Anbetung" genommen — sitzt in der Glorie, der Stifter und ihm gegenüber der heilige Franz beten inbrünstig, und Johannes weist die Gemeinde auf diese vorbildliche Andacht hin. Die Lücke zwischen ihnen füllt einer der reizendsten Putten Raffaels. Kunstvoll ist die erst bei näherem Aufachten sich enthüllende Symmetrie der Teile, die Zeichnung ebenso frei wie die malerische Behandlung. Nur darf man nicht das Höchste, was Raffael im Kirchenbilde geschaffen hat, daneben halten, die Sixtinische Madonna. Die Feuererscheinung am Himmel wird eine uns verborgene Anspielung ausdrücken. Das und das Pflanzenwerk des Vordergrundes ist übrigens nicht von Raffael, sondern von einem Ferraresen (dem Bruder des Dosso Dossi?). Die Madonna mit dem Fisch (Abb. 146) gibt das alte Thema der Konversation in der äußersten Vereinfachung. Der Engel, der mit bittendem Blick den schüchternen jungen Tobias an den Thron führt, eine Erfindung von großem innerem Werte, zeigt uns den Schwerpunkt auf



Abb. 147. Tobias und der Erzengel, von Perugino. London.

dieser Seite des Bildes. Auch inhaltlich, denn der Auftrag lautete nicht etwa auf eine Madonna mit Hieronymus und Raphael, sondern das Ganze



Abb. 148. Heilige Cäcilia, von Raffael. Bologna.

ist, wie die älteren florentinischen Tobiasbilder, um dieses der Mutter Gottes empfohlenen Knaben willen gemalt worden. In der Auffassung des Quattrocento zeigt uns diese Gruppe ein Flügelbild eines Altarwerks, das sein

Lehrer Perugino einst für die Certosa bei Pavia geliefert hatte (jetzt in London; Abb. 147). Da sehen wir auch deutlich, daß der Knabe ein bestimmtes Porträt ist. Die strenge Harmonie des Cäcilienbildes (Abb. 148) soll hier nicht analysiert werden. Die Wirkung beruht auf den ganz verschiedenen Köpfen der drei Vorderfiguren, wozu nun noch das von dem Betrachtenden gar nicht erwartete Engelkonzert kommt. Raffael verwöhnt uns durch einen Reichtum, der leicht stumpf macht, weil uns dadurch der Maßstab für das Einzelne verloren geht.

Die Madonna della Sedia (Pal. Pitti; Abb. 149), kein Kirchenbild, wie die Rundform zeigt, sondern ein religiöses Genrebild und um dieselbe Zeit wie die Cäcilia gemalt, fesselt uns zuerst durch ihre meisterhafte Technik, den ganz dünnen Pinselstrich und die zarte Harmonie der vielen bunten Farben und den scheinbar mühelos entstandenen Fluß der Linien. Allmählich werden wir des Studiums inne, aus dem die vollendete Komposition hervorgegangen ist. Raffael ist hier zum letztenmale zu dem weltlich-lieblichen Madonnenideal seiner florentinischen Zeit zurückgekehrt, nur daß er die römische Bäuerin mit dem gestreiften Kopftuch und dem bunten Fransentuch zum Modell genommen hat. Er gibt uns wie damals eine Mutter mit ihrem Kinde in der denkbar reizendsten menschlichen Auffassung. Leise klingt der Andachtzug, wie es auch in den früheren Bildern gelegentlich geschah, nach in dem kleinen Johannes mit seinen gefalteten Händen. Auf der gleichen Höhe steht noch die ihrem Motiv nach ebenfalls florentinische Madonna aus dem Hause Alba (Petersburg; Abb. 150), kompositionell eine Fortsetzung der „Madonna im Grünen“ und der „schönen



Abb. 149. Madonna della Sedia, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Gärtnerin" (S. 136). Die Maria ist tiefer, das Kinderpaar auf ihre eine Seite gesetzt, die lässig natürliche Gruppe bildet ein Dreieck, ähnlich der „Anna selbdritt" Lionardos im Louvre. — Neben diesen zwei eigenhändigen Bildern geht eine größere Anzahl von Madonnendarstellungen her, die ebenfalls in der Hauptsache genreartig aufgefaßt sind, während die Verehrung des Kindes dabei mehr oder weniger stark mitspricht. Nicht mehr eigene Werke Raffaels, nehmen sie doch alle teil an dem freien römischen Stil dieser Periode und zeigen uns, mit welcher wunderbaren Leichtigkeit seine Phantasie immer Neues zu finden wußte. Den Schülern gehört nicht bloß die Ausführung, sondern auch die Komposition, die höchstens Raffaelische Elemente enthält. Die „Madonna della Tenda" (München) ist eine weniger herzliche Variante der „Sedia" von Giulio Romano. Auf anderen Bildern nimmt die Mutter den Schleier von dem eben erwachenden (Kopien der verschwundenen „Madonna von Loreto", die vielleicht als Gemälde nie existiert hat) oder schlafenden Christkinde: Madonna mit dem Diadem (Louvre; Abb. 151) von Giulio Romano oder Penni. Oder sie geht spazieren mit dem Kinde, dem der kleine Johannes ehrerbietig und zärtlich grüßend naht: „Madonna del Passeggio" (nur in Kopien vorhanden, die beste in der Bridgewatergalerie) von Penni.



Abb. 150. Madonna vom Hause Alba, von Raffael. Petersburg.

Als Raffael noch an dem Votivbilde mit der Cäcilia und an den Fresken des zweiten vatikanischen Zimmers malte, war Julius II. schon gestorben. Daß der Kardinal Giovanni Medici, des einst vertriebenen und nun längst verstorbenen (1503) Piero Bruder, der sich in den letzten Zeiten

zu Julius gehalten hatte (S. 186), auch sein Nachfolger werden würde, schien selbstverständlich. Er bestieg nun 38 Jahre alt als Leo X. den päpstlichen Thron. Er hatte nicht den kriegerischen, hohen Sinn seines Vorgängers und trat das von diesem gesicherte Erbe an mit dem Vorsatze, es in Glanz und Pracht zu genießen. Sein Hof füllte sich mit Dichtern und Gelehrten, auch schöne Frauen fanden sich ein, die früher gefehlt hatten, und der Palast wurde die Stätte kostbarer Feste und rauschender, nicht immer wohlanständiger Vergnügungen, in deren buntem Wechsel der hochgebildete Papst die Huldigungen seiner zahlreichen Günstlinge als Beschützer der Wissenschaften und Künste empfing. Mit seinem äußeren Glanze überstrahlte der neue Musenhof alles bisher Dagewesene. Aber die Ziele, zu denen Leo die Künstler rief, waren weniger hoch als die ihnen sein Vorgänger gesteckt hatte. Seine persönlichen Neigungen gaben stets zuerst den Ton an, alles sollte der Verherrlichung seines Namens und der Verschönerung seines persönlichen Lebens dienen. Der Bau der Peterskirche, der Julius II. immer am Herzen gelegen hatte, blieb liegen; Bramante war 1514 gestorben. Das Juliusdenkmal, Michelangelos Hoffnung, zu fördern hatte Leo keinen Anlaß. Er hatte andere Arbeiten für Michelangelo, der nun, nachdem er eben die Fresken der Sixtina vollendet hatte, schweren Prüfungsjahren entgegenging. Raffael mußte die Malereien im Vatikan fortsetzen, aber das groß angefangene Werk wurde allmählich zu einer äußerlichen Huldigung für den päpstlichen Herrn und fand weder unter Leo, noch überhaupt jemals einen vollwichtigen Abschluß. Der Papst trug Raffael zwar auch neue Arbeiten auf: Kartonzeichnungen für die Teppiche der Kapelle und den Bilderschmuck der vatikanischen Loggien, aber aus diesen Aufträgen spricht schon ein viel weniger ernster und hoher Sinn. Raffael wußte freilich etwas daraus zu machen, und darum erscheint uns nachträglich Leos Mäcenatentum noch als etwas Großes. Denkt man näher nach, so wird man finden, daß sein leicht erworbenes Verdienst doch nicht hinanreicht an das ruhmvolle Andenken des Vaters und des Urgroßvaters (I, S. 133).

In die Gesellschaft, zu der auch Raffael durch seine Stellung Zutritt hatte, führen uns am besten seine Bildnisse ein. Wahrscheinlich hat er die hochstehenden Mitglieder und die interessanteren Männer dieses Kreises alle porträtiert, natürlich mit Hilfe seiner Atelierkräfte. Eine Anzahl dieser Bilder ist uns noch erhalten. — Aus seiner eigenen Familie hatte Leo um

sich seinen jüngeren Bruder Giuliano, den General der Kirche und späteren Herzog von Nemours, sowie seinen Vetter Giulio, den nachmaligen Papst Clemens VII. Giuliano galt für einen vollendeten Weltmann, er hatte manches Jahr seiner Verbannung in Urbino zugebracht am Hofe Guidobaldos in der hohen Schule geistiger Bildung (I, S. 333). Dann versuchte ihn Leo X. auf den Thron von Neapel zu bringen, aber er starb schon 1516 ehe er noch mit der französischen Herzogswürde feierlich bekleidet worden war. Er ist einer der zwei „Kapitäne" auf Michelangelos Medizeerdenkmal. Sein Bildnis von Raffaels Hand (Petersburg, Großfürstin Marie; eine Kopie in den Uffizien) wird von Kennern zu den besten gerechnet. Damals malte Raffael noch derartige Porträts eigenhändig. — An dem etwas späteren (1518) Bildnis Leos und zweier Kardinäle (Pal. Pitti; Abb. 152) ist schon Giulio Romano mitbeteiligt worden, und es ist in der Farbe nicht überall mehr gut erhalten. Dennoch bleibt es das prächtigste unter den Porträts Raffaels, der hier viererlei Rot zusammenzustimmen hatte. Leos feiste Persönlichkeit sitzt mit gleichgültig in die Ferne gerichteten Augen hinter einem roten Tischteppich. Von den wohlgepflegten Händen mit den ganz ringlosen Fingern hält die linke nachlässig ein Vergrößerungsglas, während die rechte daneben auf ein aufgeschlagenes Bilderbuch gelegt ist. Hinten stehen links sein Vetter Giulio, rechts der Kardinal de' Rossi, der



Abb. 151. Madonna mit dem Diadem, von Raffael. Louvre.

sich vertraulich an der Sessellehne halten darf. — Bald nach seinem Regierungsantritt hatte Leo X. seinem Schulkameraden, dem strebsamen und witzigen Bibbiena, den Purpur verliehen, der bekannt war durch seine Calandra, die erste italienische Komödie (nach altrömischem Vorbilde) und durch



Abb. 152. Leo X. und zwei Kardinäle (links der nachmalige Clemens VII.), von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

seine Unterhaltungsgabe. Er hatte einst auch zu dem Kreise des Hofes von Urbino gehört und lebte nun ganz für seinen hohen Freund. Raffael hat ihn in den ersten Jahren des neuen Pontifikates in halber Figur mit dem roten Kardinalskragen im Sessel sitzend dargestellt; die Rechte hält ein beschriebenes Papier. Mager und häßlich, mit zusammengepreßten Lippen schießt er unsympathische Blicke aus den halbgeöffneten Augen (Pitti Nr. 158,

nur Kopie). Dagegen stellt ein in der Haltung ähnliches Kardinalsbrustbild in Madrid eine andere, uns bis jetzt unbekannte Persönlichkeit dar, ganz schlicht im Ausdruck, eigenhändig und von allerhöchster Vollendung (Abb. 153). — Einen alten Schützling seines florentinischen Elternhauses fand Leo bereits in Rom vor in dem gelehrten Vorsteher der Vatikanischen Bibliothek, Inghirami, der schon 1516 starb. Kurz vorher muß er porträtiert worden sein. Er hieß noch immer Fedra, weil er einst als Phädra in Senecas Hippolytus aufgetreten war und während einer Störung der Maschinerie das Theater durch improvisierte lateinische Verse im Sinne seiner zarten Rolle unterhalten hatte. Nun war er dick und häßlich geworden. Er sitzt, im Brustbild, in roter Tracht mit dem Käppchen am Tisch, wo er geschrieben hat, und hält mit der Feder in der Hand inne, um nachzudenken, aber mit einem Gesichtsausdruck, der nicht viel Erfolg verspricht. Die Auffassung ist abschreckend natürlich, und Morelli konnte es nicht über sich gewinnen, das Bild (Pal. Pitti Nr. 171; ein besseres Exemplar aus dem Besitz der Familie jetzt in Boston) dem Raffael zuzuschreiben. — Von den zwei gelehrten Männern, die sich Leo gleich anfangs zu Sekretären nahm, war Jacopo Sadoleto als kenntnisreicher Humanist und Dichter in lateinischer Sprache berühmt, Pietro Bembo aber aus Venedig, den wir schon als Landsmann Giorgiones kennen gelernt haben, ungleich vielseitiger und nach seiner ganzen geistigen Bildung jedenfalls der hervorragendste Mann dieses Kreises. Er hatte am Hofe



Abb. 153. Bildnis eines Kardinals, von Raffael. Madrid.

von Urbino, wo er sechs Jahre zugebracht hatte, Giuliano de' Medici kennen gelernt und war mit diesem, kurz ehe Leo den Thron bestieg, nach Rom gekommen. Er schrieb eine gute italienische Prosa und hat auch vortreffliche lateinische Verse gemacht; außerdem war er Historiker und dichtete Canzonen und Sonette im Stil Petrarcas und in der kühlen Sprache der Nachahmung. Er hatte auch Interesse an der Kunst und Einfluß in Kunstsachen. Mit Raffael war er persönlich befreundet und verfaßte später die lateinische Grabschrift auf ihn. Er starb lange nach diesen Tagen als Kardinal in hohem Alter, nachdem er zuletzt durch ein äußerlich gottgefälliges Leben die Torheiten und Anstöße seiner früheren Jahre vergessen zu machen gesucht hatte. Mit Bembo und Raffael war eng verbunden Baldassare Castiglione aus Mantua, der seit 1504 als Kavalier im Dienste des Hofes von Urbino stand und nicht lange vor Leos Thronbesteigung Gesandter bei der Kurie geworden war, — seit 1513 Graf — ein von Herzen feiner Mann, ein wahrhaft liebenswürdiger Charakter unter den vielen höheren Egoisten seines Kreises und ein seltener Gast im Leben dieses glänzenden, aber an Gemütsmenschen doch nicht eben reichen Zeitalters. Seine tief empfundenen lateinischen Gedichte machen uns ihn gerade so angenehm, wie sein berühmtes, zwischen 1516 und 18 in Mantua geschriebenes, aber erst 1528 kurz vor seinem Tode erschienenes Buch vom Weltmann (il cortegiano), worin er das Andenken seines geliebten Hofes von Urbino gefeiert hat. Er mußte es erleben, daß Leo, dem es nicht geglückt war, seinen Bruder auf den Thron von Neapel zu bringen, aus Urbino 1516 den neuen Herzog, den adoptierten Rovere, verjagte und seinen eigenen Neffen Lorenzo dafür zum Herzog einsetzte, — ein niederträchtiger Streich von ihm, der für sich und seine florentinischen Verwandten dem verstorbenen Julius II. so gut wie alles verdankte. Sein Bruder Giuliano hatte doch aus alter Dankbarkeit gegen den gastlichen Hof von Urbino den Herzog geschützt bis an seinen Tod (1516). Der neue Herzog Lorenzo (er ist derselbe, dem Machiavelli sein Buch vom Fürsten widmete) starb schon 1519, er ist der zweite „Kapitän" auf Michelangelos Mediceerdenkmal, und nach Leos X. Tode bekam der Rovere sein Herzogtum zurück. — Das Brustbild nun, welches Raffael um 1515 von Castiglione malte (Louvre; Abb. 154), ist ebenso einfach in der Auffassung, wie bedeutend nach seiner malerischen Wirkung. Raffaels Porträts haben nichts theatralisches, es sind natürliche Köpfe, schön oder auch nur verständig und klug aufgefaßt, ohne daß es die Menschen selbst gemerkt haben. Anders machen es die

Venezianer; selbst Sebastianos Bildnisse pflegen bewußter zu sein. Castiglione, im schwarzen Barett und Kleid mit grauem Plüschmantel, hat die Hände ineinander gelegt und sieht den Beschauer an, gerade und freundlich, mit einem nicht sehr klugen, etwas kränklichen, echt italienischen Gesichte des dunkeln Typus. Ein natürlicher Eindruck ohne irgendwelchen interessanten Zusatz! Die Farben liegen dünn und durchsichtig auf der Leinwand (geradeso wie bei dem Porträt Giulianos) und lassen den bekleideten Oberkörper sowohl wie den Kopf in einer ungemein breiten und klaren Modellierung hervortreten. Diese Qualitäten hat ein Kenner des Faches auf interessante Weise bestätigt. Rembrandt nämlich sah das Bild 1639 auf einer Auktion in Amsterdam (wo es, wie er angibt, 3500 Gulden brachte), zeichnete es mit der Feder (Wien, Albertina), und hat darnach eins seiner bekannten Selbstporträts (B. 21) radiert. — Ein venezianischer Freund Bembos, der Geschichtschreiber **Navagero**, dem wir äußerst lebendige Gesandtschaftsberichte, z. B. über Frankreich verdanken, und der auch fein empfundene lateinische Gedichte gemacht hat, eine weiche und sehr sympathische Persönlichkeit, — war als Gesandter auch vorübergehend in Rom anwesend, z. B. 1516, wo er mit Castiglione und Raffael verkehrte und an einem von Bembo geschilderten Ausflug nach Tivoli teilnahm. Bembo besaß später ein Doppelbildnis Navageros und Beazzanos von Raffaels Hand. Daß hiervon Kopien vorhanden seien, war immer anerkannt, vielleicht aber ist sogar das Original



Abb. 154. Bildnis Castigliones, von Raffael. Louvre.

erhalten (Rom, Pal. Doria; Abb. 155), nach Morellis Meinung neben Lionardos Monalisa die großartigste Leistung der Porträtkunst, gegen die kein Tizian oder Velazquez aufkommen könne! Beide Halbfiguren sind in Schwarz gekleidet. — Auch Ariost war öfter in Rom und war schon von früher her mit Bembo und Castiglione befreundet. Als Kavalier des Kar-



Abb. 155. Bildnis Navageros. Ausschnitt aus dem Doppelbildnis von Raffael. Rom, Pal. Doria.

dinals Ippolito von Este kam er in den Angelegenheiten des Herzogs Alfons I. von Ferrara schon unter Julius II. nach Rom. Als dann Leo Papst geworden war, fand er sich wieder ein, um dort eine Stellung zu suchen. Aber es gelang ihm nicht, und so trat er 1518 wieder in die Dienste des Herzogs Alfons. Es scheint nicht, daß er Raffael näher getreten ist (auf dem „Parnaß“ finden wir ihn abgebildet), dagegen schätzte er dessen Neben-

buhler Sebastiano und unterhielt mit dem Kreise Michelangelos und mit dessen zeitweiligem Gefolgsmann Pietro Aretino ein gutes Verhältnis.

Gern möchten wir etwas wissen über Raffaels persönliches Wesen und seine außeramtlichen Lebensverhältnisse in dieser Zeit. Aber wir erfahren



Abb. 156. Sogenannte Fornarina, von Raffael. Rom, Galerie Barberini.

darüber nicht viel. In einem Briefe an seinen Oheim lehnt er 1514 zwei ihm zugedachte gute Heiratspartien ab und spricht sich ebenso kühl über eine dritte aus: der Kardinal Bibbiena wollte ihm seine Nichte zur Frau geben. Er will frei bleiben und fühlt sich in seinem Berufe und in seinem Umgange

hinlänglich befriedigt. Natürlich gehörten zu diesem auch Frauen. Aber über alles Nähere fehlt zuverlässige Kunde. Auf der Rückseite von Studienblättern zu seiner Disputa finden sich fünf Liebessonette ohne jeden tieferen Inhalt, Verse, wie sie damals jeder gebildete Italiener zu bauen verstand. Über Raffaels inneres Leben sagen alle seine schriftlichen Mitteilungen — im Gegensatz zu den Gedichten und Briefen Michelangelos — nichts. Dagegen haben wir aus dieser Zeit zwei Frauenporträts, die ohne urkundliche Beglaubigung ihm gegeben werden. Das eine ist die sogenannte Fornarina der Galerie Barberini in Rom (außerdem in mehreren gleichzeitigen Kopien erhalten), es zeigt eine halbnackte, keineswegs schöne und bereits verblühte Frau, sitzend bis zum Schoß dargestellt, mit einem gestreiften Tuche um den Kopf und einem goldenen Ring um den Oberarm, auf dem Raffaels Name steht (Abb. 156). Weder die Haltung, noch die Zeichnung der Glieder, noch die branstige Fleischfarbe mit ihren trüben Schatten haben etwas von Raffaels Anmut, dennoch läßt sich das Bild nicht schlechthin, z. B. mit Morelli, abweisen. In jeder Hinsicht verschieden ist die Frau mit dem Schleier (Donna velata, Pal. Pitti; Abb. 157), meisterhaft gemalt, in mäßig reicher, von einem persönlichen Geschmack zeugender Kleidung als Brustbild mit den Händen dargestellt, eine reife Schönheit mit dunkeln, ausdrucksvollen Augen. In der Anordnung und in der Form der schmalen Hand gleicht das Bild auffallend der „Dorothea“ Sebastianos in Berlin. Man hat längst erkannt, daß dies Gesicht den Zügen der Magdalena



Abb. 157. Donna Velata, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.



Abb. 158. Palazzo Pandolfini in Florenz (Teilstück).

auf dem Bilde der Cäcilia (S. 201) und denen der Sixtinischen Madonna zugrunde liegt. Nach Morelli wäre es sogar ebenfalls das der eben besprochenen Fornarina, nur alt und häßlich geworden! In welchem persönlichen Verhältnisse aber diese feinere Dame mit dem Schleier oder jene sogenannte Fornarina oder irgend eine andere Frau zu Raffael gestanden habe, darüber bleiben wir ganz im unklaren.

Wir kommen nun zu Raffaels eigentlicher Berufstätigkeit unter Leo X. In diesen sechs Jahren bis zu seinem Tode lag auf seinen Schultern eine unbegreiflich große Last der verschiedenartigsten Arbeiten. In den Jahren 1514 bis 17 wurde das dritte vatikanische Zimmer ausgemalt. Dazwischen entstanden 1515 und 16 die Kartons zu den Tapeten und außerdem während derselben Zeit drei ganz verschiedene Freskowerke für Agostino Chigi und viele Tafelbilder, darunter noch eigenhändig gemalte, wie die Sixtinische Madonna (bald nach 1515). Endlich aber war Raffael nach Bramantes Tode seit 1514 Baumeister an S. Peter, und wenn der Bau auch nicht sichtbar durch ihn gefördert worden ist (wir werden das bei Michelangelos späterer Tätigkeit zu betrachten haben), so hat er doch seine Gedanken viel in Anspruch genommen. Da er nun ferner für alle Aufgaben der Architektur einen lebhaften Sinn hatte, — man sieht ja an den Hintergründen seiner großen Bilder vom Sposalizio bis zu den Stanzen und Tapeten,

mit welcher Selbständigkeit er sie behandelt — so geriet er mit seinen Gedanken auf Entwürfe für auszuführende Bauten, und alsbald wurde auch dafür seine Zeit von hohen Bauherren in Anspruch genommen. Einen größeren Bau, den längst wieder abgebrochenen Palast des Branconio dall' Aquila am Petersplatze, führte er noch selbst aus. Anderes wurde nach seinen Plänen unternommen, z. B. die Villa Madama vor der Stadt auf dem Landgut des Kardinals Giulio Medici, von Giulio Romano und Giovanni da Udine, oder der reizende kleine Palast Pandolfini in Florenz, der in dieser Stadt zum erstenmale an einem in die Augen fallenden Bauwerk die Formen der römischen Hochrenaissance sehen läßt (1520 vollendet; Abb. 158). Mit Raffaels Amte am Petersbau hing es zusammen, daß ihn der Papst gleich 1415 zum obersten Aufseher der römischen Altertümer machte, woraus ihm die Pflicht erwuchs, über die Ausgrabungen auf dem Boden der Stadt und der Umgegend zu wachen. Mit der Gabe des Geistes, der in den Trümmern das Ganze sieht, arbeitete er nun an einer idealen Rekonstruktion der antiken Stadt im Grundriß und Aufriß, wovon die Zeitgenossen voller Staunen einzelne Proben sahen. Außerdem studierte er hier eingehend die Art, wie die Alten architektonische Räume dekorierten mit Reliefarbeit in Marmor und buntbemaltem Stuck, woraus dann wieder seine eigenen Arbeiten in den Loggien des Vatikans, im Psychesaal Agostino Chigis usw. sich ergaben.

Aber das Arbeitsgebiet war viel zu groß geworden, als daß Raffael an der Ausführung überall hätte teilnehmen können. Nicht einmal die Entwürfe konnte er mehr ganz herstellen. Oft mußten die Grundzüge und der allgemeine Plan, sowie seine persönliche Anweisung genügen. Die Zeichnung des Einzelnen wurde den Schülern überlassen, die allmählich in Raffaels Schule, ein jeder nach einer bestimmten Richtung hin, selbständig geworden waren. Giulio Romano war der gewandteste, der es am besten verstand, des großen Meisters Gold in kleine Münze umzusetzen. Er zeichnete sicher und kühn, wenn man auch über den schweren Ton und die rußigen Schatten seiner Farbe klagte und im Kreise der Gegner spottete. Demnächst kommt als Maler stattlicher Figuren der an seinem bläßlichen Kolorit kenntliche Francesco Penni (il fattore) in Betracht. Giovanni da Udine, der aus Giorgiones Schule gekommen war, erfand und malte bunte Dekorationen mit Pflanzen- und Tierfiguren und allem möglichen Nebenwerk (von ihm sind z. B. die Musikinstrumente auf dem Bilde der Cäcilia S. 201), dazu Landschaftsbilder mit Staffage. Einen ausgezeichneten Platz unter den



Abb. 159. Das Urteil des Paris. Stich von Marc Anton nach Raffaels Zeichnung. S. 245.

Schülern nehmen ferner Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio ein. Sie zeichneten besonders eifrig nach Antiken und führten in der Komposition von Figuren den späteren Stil ihres Meisters weiter, der ja von der Antike beeinflußt ist. Allerdings ist das Verhalten des Lehrers und das der Schüler in bezug auf das Altertum verschieden. Raffael nimmt auch in seinen späteren Bildern von antiken Denkmälern nur die Nebensachen: Dekoration, Geräte, Rüstungen, eine antike Statue, Marsyas oder Apollo, einen Opferapparat. Er macht es also der Art nach nicht viel anders als seine florentinischen Vorgänger, und der Menge nach geht er nicht einmal soweit wie z. B. Mantegna in seinem „Triumph Cäsars". Wo dieses Antikisieren in die Bewegungen und in den geistigen Ausdruck eindringt (wie das z. B. in unserer Zeit bei Cornelius in den Fresken der Münchener Glyptothek geschehen ist), da haben wir nicht mehr den echten Raffael vor uns, sondern die Redaktion seiner Schüler, so auf einzelnen Tapeten mit Figuren aus dem römischen Altertum (Blendung des Elymas, Opfer zu Lystra). Er selbst verarbeitet, wie wir schon früher bemerkten, die großen Züge und den allgemeinen Formenausdruck der späteren griechisch-römischen Plastik innerlich zu einem neuen, eigenen Stil. Anders macht er es z. B. auf einer Zeichnung, die Marc Anton für ihn in Kupfer gestochen hat: das Urteil des Paris (Abb. 159). Hier hat er sogar für das Wesentliche der Erfindung antike Reliefs benutzt. Auf ausgeführten Bildern kommt das nicht leicht vor. Denn die vielberufenen „Drei Grazien" (Chantilly) sind ein Werk seiner ersten Jugend (spätestens 1504). — Raffaels jüngere Arbeitsgenossen sind durch das Zeichnen nach der Antike gebildet worden, sie hatten, zumal unter der Leitung eines so überlegenen Meisters, nicht genug eigenen Geist zu entwickeln, um damit die Wirkung und das Übergewicht des Musters auszugleichen. Darum verschwindet, wie wir das bei Giulio Romano sehen werden, die Seele aus ihren Werken, und die antikisierende Form bleibt allein zurück. Diese hatten sie erlernt, und mehr als man hat, kann man nicht geben. Raffael ließ seine Schüler selbständig werden, denn er brauchte sie für seine ausgedehnten Arbeiten, und in diesen macht sich später immer mehr die kühlere, antiquarische Art seiner Mitarbeiter bemerklich.

Durch solche Hilfe entlastete er sich wohl, aber er brauchte doch noch mehr Hände, die seine Gedanken ausführten. So reich war er daran, daß der Helfenden nicht zuviel werden konnte. Wie später die großen holländischen Maler es bequemer fanden, in eigenen Radierungen ihre Erfindungen

schnell und in der wesentlichsten Form hinzuwerfen, anstatt alles in Bildern zu verarbeiten oder durch Schüler verarbeiten zu lassen, so bediente sich Raffael für seine Entwürfe und Kompositionen, die er zunächst nicht oder doch nicht so oder überhaupt nie zu Bildern verwenden wollte, des Kupferstiches. Seit mindestens 1512 ist er mit Marcantonio Raimondi aus Bologna befreundet, der sich nach Francesco Francia und Mantegna und nach dem Muster altniederländischer und Dürerscher Kupferstiche zu dem hervorragendsten italienischen Stecher ausgebildet hat und zuletzt als Oberhaupt einer Reihe von Schülern dasteht. Marc Anton und seine Gehilfen haben mit Vorliebe Zeichnungen Raffaels gestochen, darunter auch solche, die dieser nie zu Bildern verwendet hat (z. B. den heiteren Tanz der Kinder und Amoretten B. 217), aber auch Zeichnungen anderer Künstler, z. B. Michelangelos (S. 114), sowie Zeichnungen, denen bekannte und unbekannte antike Statuen und Reliefs zugrunde liegen. Bei vielen dieser ohne Künstlernamen gestochenen Blätter ist nicht festzustellen, von wem die Vorlagen sind, ob von einzelnen Schülern Raffaels oder von diesen Kupferstechern selbst, die, wie ja ihr Meister Marc Anton, auf der Mitte stehen zwischen den erfindenden und den bloß reproduzierenden Stechern. Raffaels Anregung reicht aber jedenfalls indirekt viel weiter, als es die Namensbezeichnung auf den einzelnen Blättern Marc Antons ausspricht.

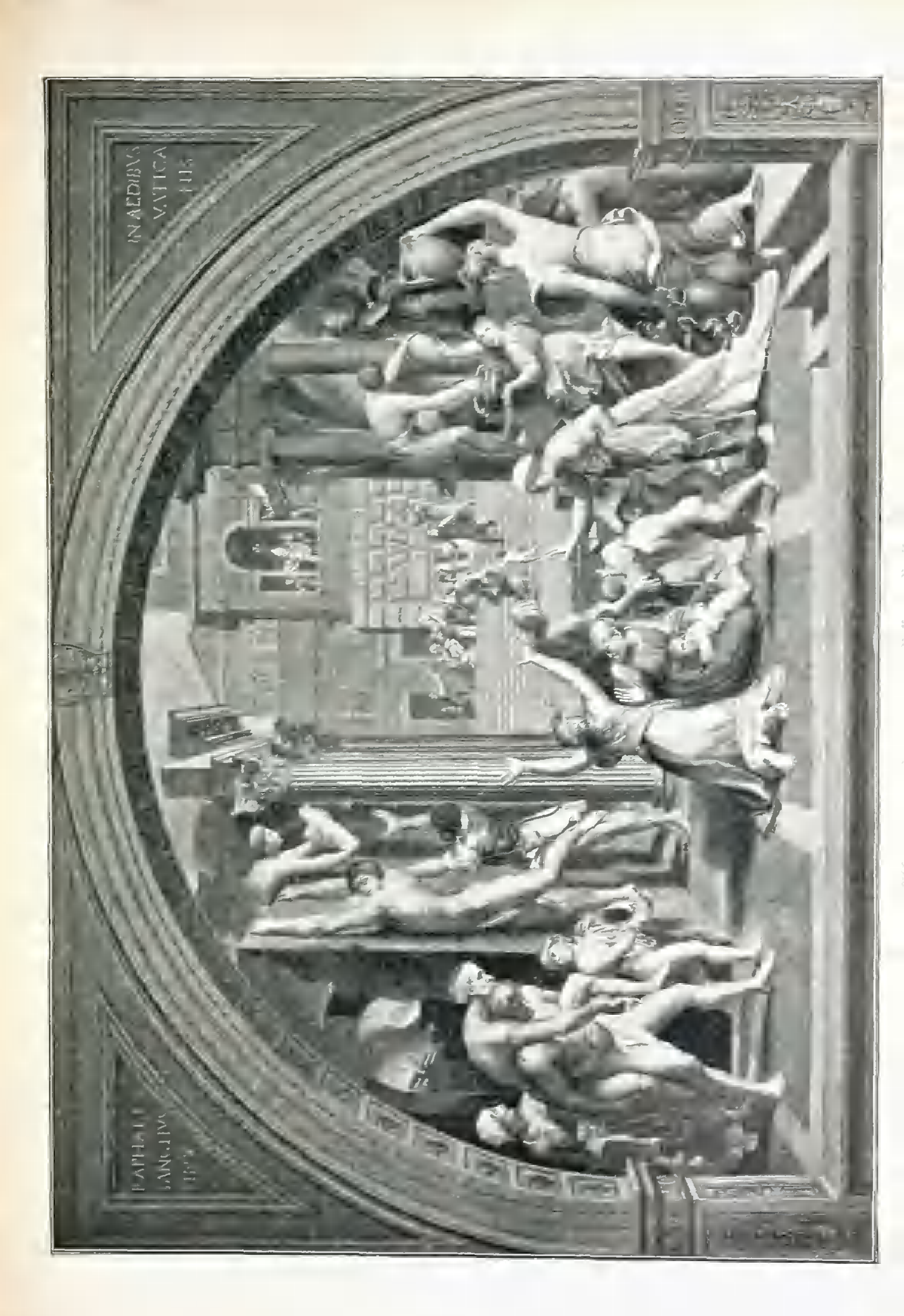
Dieser unglaublich vielseitigen Tätigkeit mußte wohl das Ansehen Raffaels in diesem Zeitabschnitte, seit Leos X. Thronbesteigung und dem Tode Bramantes, entsprechen. Er gilt beim Papste alles; es geschehe nichts ohne ihn, versichern ein über das anderemal die verschiedensten Zeitgenossen. Angefangene Bilder hängen in seiner Werkstatt und werden erst nach seinem Tode von Schülern vollendet. Fürsten bitten vergebens um irgend ein Stück von seiner Hand. Isabella von Mantua erreicht nach fortwährendem Drängen durch Castigliones Vermittelung endlich nach fast fünf Jahren 1519 ein Bild, wovon vielleicht die kleine Madonna Roussel (Nanterre) einen Nachklang gibt. Fast ebenso lange steht Herzog Alfons von Ferrara durch seine Gesandten mit Raffael in Unterhandlung, und er erhält nichts als ein paar schon zu Bildern benutzte Kartons und muß sich zuletzt durch Tizians willigeren flotten Pinsel entschädigen. Der Kardinal Bibbiena wünscht für Franz I. von Frankreich das Porträt einer berühmten Schönheit, Johannas von Aragonien; Raffael hat daran nicht einmal, wie man früher meinte, das Gesicht und die Hände gemalt, alles ist von Giulio Romano, 1518 (Louvre; Kopien in Rom, Galerie Doria und sonst). Wenn er nach dem

Vatikan ging, sagt Vasari, so begleiteten ihn wohl fünfzig Maler, lauter tüchtige Leute, die ihm dadurch Ehre erweisen wollten; er trat auf wie ein Fürst und nicht mehr wie ein Künstler.

Raffael hatte also jetzt nicht mehr seinesgleichen. Michelangelo war in diesen Jahren (1515 bis 34) fast immer abwesend in Florenz, als „päpstlicher Bildhauer", ein Titel, auf den er wenig stolz war. Er war teils für Leo, teils für die florentinischen Medizeer beschäftigt mit Arbeiten, die ihm keine Freude machten und nie fertig wurden. Wohl konnte es ihn noch schwermütiger stimmen, wenn er von den Erfolgen seines jüngeren Nebenbuhlers aus Rom geschrieben bekam. Aber auch dieser blieb in den Stürmen der sich an ihn drängenden Anforderungen nicht so leicht und heiter, wie einst. Er fing an verstimmt und nervös zu werden. Ein Berichterstatter schreibt ein Vierteljahr vor seinem Tode, so bedeutende Menschen wie Raffael seien immer melancholisch. Michelangelo hat sich nie an Intrigen gegen Raffael beteiligt. Desto mehr aber Sebastiano del Piombo, der jetzt sehr aufgebracht gegen ihn ist, — vielleicht seit Raffael die Arbeiten in Agostino Chigis Villa übernommen hat — und es nicht fehlen läßt an den häßlichsten Äußerungen. Sebastiano fand einige Unterstützung. Manche hielten ihn für einen vollwichtigen Nebenbuhler Raffaels. Ariost nennt ihn in einer Reihe mit Raffael und Tizian. Er selbst schätzte sich, wie man aus Stellen seiner Briefe sieht, als Maler von Staffeleibildern sogar noch höher. Bald (1818) sollte er mit Raffael in Konkurrenz treten.

Doch zunächst haben wir die verschiedenen Fresken aus Leos Pontifikat zu betrachten. Wir beginnen mit denen der dritten Stanze (dell' incendio).

Hier sind Ereignisse aus dem Leben Leos III. und IV. wahrscheinlich auf direkten Wunsch ihres selbstgefälligen Nachfolgers zusammengesucht und dadurch zu einer Huldigung für ihn verarbeitet worden, daß den früheren Päpsten seine Züge gegeben und Personen seines Hofes mit eingefügt wurden. Auf dem Bilde der ersten Langwand ist (1514) ein Seesieg Leos IV. über die Sarazenen bei Ostia dargestellt in vielen einzelnen Gruppen, die nicht, wie es sonst bei Raffael geschieht, durch die Gesamtkomposition zusammengehalten werden. Er selbst leitete die Arbeit noch, die seine Schüler nicht nur ausführten, sondern in vielen Teilen auch entwerfen mußten: hauptsächlich Giulio Romano, im Hintergrunde Penni. — Dagegen erkennt man Raffaels Erfindung und vielfach auch in der Zeichnung noch seine Hand auf dem großartigen Bilde der gegenüberliegenden Langwand: dem



Burgbrand (Abb. 160). Die obskure Legende von einem Brande im Borgo, dem Quartier am Vatikan, den einst Leo IV. löschte, indem er das Zeichen des Kreuzes schlug, ist hier unter dem Eindruck der antiken Poesie, durch die Schilderung des Brandes von Troja bei Virgil, zu einem mächtig bewegten, weltgeschichtlichen Vorgang geworden, wobei die Figur des segnenden Papstes mit seinen Kardinälen weise in den Hintergrund gerückt ist, indessen sich vorne ein Spiel von frei erfundenen einzelnen Gestalten und Gruppen entwickelt, so schön und großartig, wie sie nur Raffael jemals geschaffen hat. In diesen Männern und Weibern, deren Urbilder er unter dem Volke des Borgo finden konnte, gibt er die äußerste Erhöhung der physischen, nicht der geistigen Natur, die sich mit seinem Stil verträgt, und stellt sie Michelangelos Menschen an der Sixtinischen Decke entgegen. Ausgeführt haben auch dieses Bild seine Schüler, den vorderen Teil Giulio Romano, den Hintergrund Penni; die Farbe ist trüb und schwer. Die früher zum teil Raffael zugeschriebenen Figurenstudien in Rötel (Frauengruppe, Krugträgerin, Äneas mit Anchises usw.) sind längst als Nachzeichnungen seiner Schüler, namentlich Giulios, erkannt worden. — Die Fresken der beiden Fensterwände sind später (seit 1516) und wieder durchaus Schülerarbeiten: bloße Zeremonienbilder von großer Prachtentfaltung. Namentlich das erste, die Krönung Karls des Großen durch Leo III. (nebenbei nach bereits alter Ansicht eine Huldigung Leos X. für Franz I.) zeichnet sich durch halbnackte Akte, schön gemalte Kostüme und anspruchsvolle Porträts aus. Das andere, der sogenannte Reinigungseid Leos III. vor Karl dem Großen (1517), hat nicht einmal mehr solchen Reiz. Penni (und Perin del Vaga) nehmen auf diesen zwei Bildern einen breiteren Raum ein als auf dem ersten. — In dem vierten Raume, dem Konstantinssaale, ist überhaupt erst nach Raffaels Tode gemalt worden. Giulio Romano hatte längst die Leitung und die Ausführung solcher Aufgaben an sich genommen.

Raffael war während der Jahre 1515 und 16 mit einem Werke beschäftigt, das man wohl, wenn man dessen Umfang und Tiefe zugleich ermißt, als sein größtes bezeichnen darf: mit den Kartons zu den Vatikanischen Tapeten, die Springer die Parthenonskulpturen der neueren Kunstgeschichte genannt hat. Raffael lenkt hier nach der dramatischen Bewegung seiner mittleren Stanzenbilder ein in die sanfteren Geleise der Erzählung und schildert wieder die alten heiligen Geschichten, wie es seine großen florentinischen Vorgänger Masaccio, Filippo, Ghirlandajo getan hatten. Aber wieviel reicher und innerlicher ist nun durch ihn die Kunst des Schilderns

geworden! Leo X. hatte es nur auf eine äußerst prächtige Dekoration abgesehen. Zehn bunte, golddurchwirkte Teppiche mit Geschichten des Petrus und Paulus nach der Apostelgeschichte sollten an den beiden Langwänden der Sixtinischen Kapelle, unterhalb der Fresken der Florentiner, und an der Altarwand hängen, und sie hingen da zum erstenmale bei ihrer Einweihung am 26. Dezember 1519. Sie waren in Brüssel gewebt worden. Sie sind längst verblaßt und sind nach vielerlei Schicksalen nur noch in Trümmern im Vatikan vorhanden. Aber sieben*) von den Kartons, die Raffaels Schüler hergestellt haben, sind erhalten, und ihre Darstellungen gelten, seit Jahrhunderten in Kupferstichen verbreitet, als der höchste erreichbare Ausdruck der betreffenden biblischen Vorgänge. Sie entstanden unter des Meisters Aufsicht, und man wird sich gern denken, daß es für ihn einfacher war, seine Anweisungen mit Stift oder Feder als in Worten zu geben. Aber von solchen die Kartons vorbereitenden, eigenhändigen Zeichnungen hat sich höchstens eine erhalten (zum Schlüsselamt Petri, Windsor), die zum Fischzug sind schon nicht mehr von Raffaels Hand, und wenn auch die Kartons im ganzen sein geistiges Eigentum sind, so hat doch sein Auge, wie wir schon gesehen haben (S. 216), nicht mehr über allen mit gleicher Sorgfalt gewacht. — Man kann Paulus nicht höher fassen, als wie ihn Raffael in der Predigt auf dem Areopag dargestellt hat. Man kann das Verhältnis der Jünger zu Christus nicht mannigfacher und lebendiger ausdrücken, wenn es zugleich gehalten und würdig bleiben soll, als es in dem Weide meine Schafe (Abb. 161) geschieht. Und das Landschaftbild mit dem Fischzug, woraus die großen Menschen in den klein gehaltenen Schiffen absichtlich stark hervortreten, und mit den drei Fischreihern im Vordergrunde, (welches auch als Gobelin am besten herausgekommen ist, weil der Gegenstand der Technik günstig war), macht einen vollkommen überzeugenden, naturwahren Eindruck (Abb. 162). Raffael ist nach allen diesen Seiten, im Einzeltypus,

---

*) Im Southkensington Museum, auf Umwegen aus Brüssel, in zum teil schlechter Erhaltung: 1. Der wunderbare Fischzug. 2. Weide meine Schafe. 3. Heilung des Lahmen. 4. Tod des Ananias. 5. Blendung des Elymas. 6. Opfer zu Lystra. 7. Paulus auf dem Areopag. — Zu drei Teppichen, die sehr viel geringer sind (8. Steinigung des Stephanus. 9. Bekehrung des Saulus. 10. Paulus im Gefängnis) sind keine Kartons mehr vorhanden, und Raffael selbst wird daran kaum beteiligt gewesen sein. Man nimmt jetzt an, daß die letzten zwei an der Altarwand, die anderen acht an den beiden Langwänden hingen. — Ein besser erhaltenes altes Exemplar der Teppiche, als das Vatikanische, ist in Berlin, woran nur 10. fehlt.



Abb. 161. Weide meine Schafe, Karton von Raffael. Kensington.



Abb. 162. Der wunderbare Fischzug. Karton von Raffael. Kensington.

im geistigen Ausdruck der Gruppen und in der äußeren Anordnung über die Florentiner hinausgegangen. Seine Menschen sind ebenso erhaben wie die Masaccios, mit dem er sich in einzelnen Motiven berührt, aber sie haben noch mehr Blut. Ihre Lebensäußerungen sind deutlicher und individuell mehr unterschieden. In bezug auf Filippo und Ghirlandajo ist öfter bemerkt worden, daß bei ihnen die Repräsentation, das äußerliche Dasein mehr ist als das, was die Menschen zusammengeführt hat. Bei Raffael kommt der Inhalt des Lebens wieder mehr zu seinem Rechte. Wir verstehen die Erzählung aus den Gesichtern, aus den Bewegungen, auch wenn diese gar nicht heftig sind, und aus der Gruppenbildung. In dieser ist Raffael Meister; er weiß aus einzelnen Gruppen ein ganzes zusammenzuschließen, das nirgends Lücken zeigt, außer wo ein leerer Raum eine künstlerische Absicht zu erfüllen hat.

Von dem scheinbar antiken Stil auf diesen Bildern ist schon früher die Rede gewesen (S. 216). In dem „römischen“ Kostüm der Tapeten hat Raffael sozusagen einen internationalen Kleiderschnitt für biblische Historien festgestellt, soweit ihn nicht später Deutsche und Holländer wieder mehr ihrer besonderen Landessitte anpaßten. Aber wir haben uns vor diesen Bildern noch klar zu machen, worin sich ihr Stil von dem Michelangelos unterscheidet. Raffael hat die jedesmal neuesten Werke seines Nebenbuhlers gewiß immer in seinen Gedanken gehabt. Selten aber hat er ihnen bestimmte Motive entlehnt, wie die den Jehovah stützenden Engel auf der kleinen, wahrscheinlich von Giulio Romano ausgeführten „Vision Ezechiels“ (Pal. Pitti). Noch viel weniger hat er den leidenschaftlichen oder schwermütigen Ausdruck oder die übertriebenen Körperformen und den Kontrapposto einfach übernommen. Sondern er stellt dieser Erscheinung eine andere ebenfalls über das Tägliche gesteigerte entgegen, einen nicht so gewaltigen, aber ebenso erhabenen und ruhigeren Ausdruck, einen in dieser ruhigen Haltung der Antike näheren Stil, der aber doch durch seine größere Beseelung wieder von ihr verschieden ist. Man wird nicht leicht eine einzelne Figur Michelangelos mit einer von Raffael verwechseln. Aber noch größer ist der Unterschied, wenn man ganze Bilder vergleicht. Michelangelo ist auch darin Plastiker, daß für ihn die Aufgabe in der Einzelfigur und in einer Gruppe von wenigen Figuren liegt. Die weitere Komposition, wenn sie nicht architektonisch ist, wie an der Sixtinischen Decke, interessiert ihn nicht. Das „Jüngste Gericht“ besteht schließlich aus lauter einzelnen Gruppen. Raffael ist also ihm gegenüber auch hierin der Maler.

In den Jahren 1515 bis 19 erhielten auch die **Loggien** ihren Bilderschmuck. Der mittlere Stock des Vatikans öffnet sich nach einem von Bramante gebauten Hofe, dem Cortile di S. Damaso, in Arkaden, die eine der schönsten Aussichten gewähren. Hier, wo man von dieser Seite her einen Zutritt in die Stanzen hat, wünschte Leo einen glänzenden Schmuck, der dann nach Raffaels Plänen wiederum von seinen Schülern ausgeführt worden ist. Für das Ganze wurde eine heiter wirkende architektonische Dekoration gewählt, die die Pfeiler der Arkaden und die rückwärts gelegene Wand bis zu den dreizehn flachen Gewölben hinauf bedeckt und die im Stile jener farbigen, auf reliefierten Stuck gemalten Ornamente der antiken Gewölbe gehalten ist, welchen Raffael und einige seiner Schüler ihr besonderes Interesse zugewandt hatten (S. 214). Diese in den Loggien hauptsächlich von Giovanni da Udine ausgeführten „Grottesken“ treten hier nicht zum erstenmale auf. Schon

Pinturicchio hatte sie angewandt (I, S. 327). Aber sie sind nirgends zu einer so wunderbar reichen Wirkung gebracht worden wie hier. Seit der Zeit blieb diese Art von Schmuckmalerei in Übung. Aber so frei und glücklich, wie hier, hat sich die künstlerische Phantasie ihrer nicht wieder bedient. Raffaels Schüler schlossen sich später enger an die antiken Muster an, und weiterhin fügte sich die Dekorationsweise dem jeweilig geltenden Zeitgeschmacke. — Die dreizehn flachen Kuppelgewölbe erhielten je vier kleine Bilder, 48 aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testamente. Die „Bibel Raffaels" mit ihren wenigen Figuren, den auf das Einfachste beschränkten Ausdrucks=



Abb. 163. Findung Mosis. Loggien des Vatikans.

mitteln an Gebärden und Kostüm und den herrlichen Landschaftgründen ist in dieser abkürzenden Redaktion der alttestamentlichen Geschichten ein jedem Zeitalter verständliches Muster geworden, und so lange den Menschen der „klassische" Stil noch etwas zu sagen hat, werden sie sich von dem ersten Menschenpaar, Noah, Jakob am Brunnen, Joseph unter seinen Brüdern oder der Findung Mosis (Abb. 163) immer wieder eigentümlich angezogen fühlen. Das Ganze dieser Dekoration (die inhaltlich mit den Bildern nicht zusammen=hängt) bleibt noch im Zustande seiner Zerstörung, die schon 1527 bei der Plünderung Roms durch die Kaiserlichen ihren Anfang nahm, ein wunder=bares Denkmal der letzten Sonnenhöhe Raffaels. Von ihm selbst ist nur eine einzige Zeichnung (zu der Losverteilung an die Stämme Israels,

Windsor) erhalten, auch diese nicht unbezweifelt, und nach der neuesten Meinung hätte Giovanni da Udine den Gesamtplan selbständig gemacht, die Bilder bis zur zehnten Arkade Penni, von da an Perino del Vaga nicht



Abb. 164. Die Galatea Raffaels in der Farnesina, nach einer alten Kopie in der Galerie von San Luca zu Rom.

bloß gemalt, sondern auch erfunden. Wir möchten die Kritiker beneiden um ihren Glauben, bleiben aber lieber bei dem unseren, daß sich die Schüler zu dem Meister hier nicht wesentlich anders verhalten haben werden als bei den Tapeten.

Zugleich mit diesen Arbeiten hatte Raffael eine ähnliche Aufgabe für Agostino Chigi übernommen. Die damals nach dem Garten zu offene untere Halle der später sogenannten Farnesina (S. 65) erhielt in diesen Jahren ihren Freskenschmuck, der Ende 1518 fertig war: Bilder aus dem Leben Amors und Psyches nach einem Märchen des Apulejus und griechischen Epigrammen, antiken Quellen also, die ihm durch gelehrte Freunde zugänglich gemacht werden konnten. Es war nicht das erstemal, daß er für Agostino Chigi arbeitete. Er hatte schon früher (1514) in der anderen (östlichen) Halle, deren Gewölbe Peruzzi und Sebastiano del Piombo dekoriert hatten (S. 67), ein größeres Wandbild ebenfalls aus der antiken Mythologie gemalt, das bis auf die Farbe leidlich erhalten ist. Wir sehen schönheitstrahlend Galatea über das Meer zu uns herfahren in einem kleinen von Delphinen gezogenen Muschelschiff (Abb. 164). Um sie herum treiben Tritonen und Nereiden ihr neckisches Spiel, und aus den Wolken schießen geflügelte Amoretten Pfeile hernieder. Den Hauptgegenstand, die Galatea und ihr Gespann, nahm Raffael aus Angelo Polizianos „Giostra" (I, S. 246). Die einzelnen Motive aber, in denen sich die verschiedenen Gestalten des Freskos vorführen, konnte er zum großen Teil an römischen Kunstdenkmälern beobachten. Im Eindruck kommt er hier einem antiken Werk sehr nahe, aber doch rauscht das Leben voller bei ihm in dem wunderbaren Linienflusse dieser Komposition, der keine Kritik etwas hat anhaben können.



Abb. 165. Vorhalle der Farnesina.

In der größeren, nördlichen Halle (Abb. 165) ist also, wie bemerkt, das Leben Amors und Psyches in einer Reihe von Bildern dargestellt.

Raffael entwarf das Ganze nach einem zusammenhängenden Plane, bei dem er die alten Quellen benutzte, aber was ihm nicht zusagte, wegließ und ändernd und zusetzend in Bildern weiter dichtete. Die Komposition muß ihm selbst zugeschrieben werden, obwohl sich von echten Handzeichnungen nicht viel erhalten hat. Die Ausführung übernahmen Giulio Romano, Penni und Giovanni da Udine, dieser alles Dekorative und die Tierfiguren; das Ganze ist leider im 17. Jahrhundert von Carlo Maratta übermalt worden. Dennoch meint die neueste Kritik tiefer in die Ursprünge der Arbeit einzudringen, indem sie Penni die ganze Komposition und zum weitaus größten Teil auch die Ausführung zuerkennt, wofür wir ihr die Verantwortung überlassen. — In den Stichkappen über den Bogen sehen wir Amoretten im Wechsel der Haltung und der beigegebenen Attribute. Die Zwickel zwischen den Kappen geben, gewöhnlich in mehreren mit Raffaelschem Raumgefühl in die schmalen Flächen komponierten Figuren, die Geschichte Amors und Psyches (Abb. 166). An der flachen Decke endlich enthalten zwei größere teppichartig gedachte Bilder die Aufnahme Psyches in den Olymp und die Hochzeit. — Wir unterlassen es die bekannten Bilder zu beschreiben und geben nur einige Andeutungen für einen Standpunkt, von dem aus sie aufgefaßt werden können. Aus der antiken Mythologie ist der Kreis der Liebesgötter in der Renaissance und auch in der noch späteren Kunst am längsten lebendig geblieben. Man brauchte dazu am wenigsten Studium, man dachte nicht historisch und wollte nicht Symbole deuten, allenfalls fühlte man auch noch etwas von der Empfindung, die die antiken Künstler hatten ausdrücken wollen, wenn auch nicht jeder alle einzelnen Beziehungen und jedes Attribut verstand. Raffael schöpfte für seinen Vorwurf aus antiken Schriftquellen und hatte außerdem zahlreiche antike Skulpturen ähnlichen Inhalts gesehen. Er stand also mit seinen Voraussetzungen in der Welt des Altertums. Aber dennoch ging er ganz seinen eigenen Weg. Wer seine Bilder vergleichen will mit griechischen Reliefs aus späterer Zeit und von bewegterem Inhalt, der wird finden, daß bei Raffael die Formen gewöhnlich voller und milder, die Bewegungen fast immer weniger gebunden sind, der Ausdruck der Gesichter endlich immer seelenvoller ist. Der strengen Stilisierung, welcher moderne Künstler antiken Vorbildern gegenüber leicht erliegen, — auch Raffaels Schülern ist es so ergangen — hat er sich nicht gebeugt und statt ihrer seinen eigenen Stil gegeben, den wir öfter mit Worten berührt haben, der sich aber mit Worten nicht schildern läßt. Der Betrachtende hat sofort den Eindruck, daß in allen diesen Bildern nicht das

Leben der eigenen Zeit, sondern der antiken dargestellt ist, würde aber dennoch selbst bei oberflächlicher Kenntnis des Altertums keine dieser Darstellungen für antik nehmen können. Es ist oft gesagt worden, daß man



Abb. 166. Jupiter Amors Bitte gewährend. Rom, Farnesina.

sich Szenen aus dem antiken Leben, wenn sie lebendig wirken sollten, seit diesen Bildern Raffaels garnicht mehr in einer anderen Ausdrucksweise denken könnte, daß insonderheit das bloße Nachahmen des antiken Stils, das Archaisieren, darnach überwunden sei. Das mag für unsere Zeit richtig sein,

insofern als man dabei etwas Urteil und geläuterten Geschmack voraussetzt, die richtige Mischung also von historischem Denken und von Gefühl für das Allgemeingültige in den Kunstformen. Aber lange nach Raffael hat man erst das „reine" Griechisch in den Parthenonskulpturen kennen gelernt, und Thorwaldsens Kunst, die sich dann völlig daran anschloß, ist von den Kennern ihrer Zeit als das Höchste bewundert worden. Heute sieht man sie freilich zum Glück wohl allgemein als eine interessante Spezialität für archäologische Feinschmecker an. Wird man aber immer so denken? — Man kann eben solche allgemeine Gesichtspunkte für die Kunstbetrachtung nur für eine bestimmte Zeit und für eine annähernd gleiche Bildung derer aufstellen, denen sie dienen sollen.

Agostino Chigi verdanken wir noch die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace (seit 1514), die Vasari mit Recht als ein Werk von unübertrefflicher Schönheit preist, indem er hinzufügt, diese Schönheiten hätte er den Deckenbildern Michelangelos abgesehen (Abb. 167). Aber Raffael hat nur denselben Gegenstand: erwachsene Heilige mit Kindern verbunden, wie Michelangelo, und natürlich durch Michelangelo angeregt, genommen, die Aufgabe aber völlig anders behandelt und, was das wichtigste ist, im Ausdruck und im Stil sich keineswegs nach ihm gerichtet. Michelangelo mochte aus diesem Fresko sehen, daß es auch noch andere Sibyllen als die seinigen geben könne (J. Burckhardt). Er soll bei der Abschätzung jeden Kopf auf hundert Goldgulden angeschlagen haben. Die vier Sibyllen sind mit erwachsenen Engeln und kleineren Putten zusammen über einem Türbogen angeordnet als eine formell durch wohllautende Linien zusammenhängende und auch innerlich verbundene Gruppe von Figuren. Sie unterhalten sich miteinander oder nehmen doch aufeinander Rücksicht, und gehen frisch aus sich heraus, während bei Michelangelo Einsamkeit, Ernst und Trübsinn die Grundtöne sind. So zeigen auch die Körperformen der Sibyllen wohl die Größe Michelangelos, aber doch nur in dem allgemeinen Sinne wie einzelne Frauen der „Allegorie" der ersten Stanze oder des „Burgbrandes", keineswegs haben sie Michelangelos besonderen Formenausdruck, und ihre Mienen sind heiter und freundlich; die erwachsenen Engel erinnern im Stil an den Engel auf der etwas älteren Madonna mit dem Fisch (S. 199). Man hat von jeher die vollkommene Harmonie der Linien an dem Fresko bewundert; als geschichtliches Denkmal ist es nicht minder wertvoll, weil es uns zeigt, daß Raffael sich Michelangelo gegenüber ebenso selbständig behauptet wie gegenüber der Antike. Seltsamerweise sagt Vasari in dem



Abb. 167. Die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace. Rom.

Leben des Timoteo Viti, dieser einstige Lehrer oder wenigstens Unterweiser Raffaels (S. 116) hätte die Sibyllen sowohl als auch vier über ihnen gemalte Propheten mit Engeln nicht nur gemalt, sondern sogar gezeichnet. Das ist unmöglich. Die Erfindung der Sibyllen kann nur Raffael gehören, und zu den Propheten gibt es wenigstens eine echte Zeichnung von ihm (Daniel, Uffizien, Br. 497). Aber die Propheten sind nicht nur nachträglich übermalt, sondern wahrscheinlich auch schon ursprünglich nicht streng in seinem Sinne gemalt worden, ob aber von Timoteo, der in Urbino eigenen Besitz hatte und schwerlich noch 45 Jahre alt auswärts auf Arbeit zu gehen brauchte, ist doch fraglich.

Man versteht es, daß bei einer so ausgedehnten Tätigkeit Raffael an den Tafelbildern seiner späteren Jahre selbst nur noch einen kleinen Teil der Arbeit zu übernehmen pflegte. Am liebsten beschränkte er sich auf Skizzen des Ganzen und Entwürfe zu einzelnen Teilen und überließ seinen Schülern nicht nur die Ausführung in Farbe, sondern auch schon den Karton. So entstanden zahlreiche sogenannte Schulbilder. Etwas größer war sein persönlicher Anteil, wenn das Ansehen des Bestellers einem Auftrage Nachdruck gab. Wie weit er aber bei der Ausführung selbst eingegriffen habe, oder welcher seiner Schüler dafür am ehesten in Anspruch zu nehmen sei, das läßt sich der schlechten Erhaltung wegen auch bei solchen Bildern manchmal nicht mehr bestimmen, so bei dem sitzenden „jungen Johannes dem Täufer" (Uffizien, wovon das Schülerbild im Louvre keine bloße Kopie ist)

oder dem „großen heiligen Michael“ (Louvre), den Leo X. seinem Neffen Lorenzo, dem Thronräuber von Urbino (S. 208) zu gefallen 1518 an Franz I. nach Paris schickte. Gleichzeitig ging als Geschenk für die Königin die „große heilige Familie“ (Louvre) mit. „Kalt in den Lichtern, schwarz in den Schatten, als wären sie aus Eisen oder hätten im Rauch gehangen“,



Abb. 168. Heilige Familie, la perla, von Raffael. Madrid.

so schildert die zwei Bilder spöttelnd Sebastiano del Piombo in einem Briefe an Michelangelo in Florenz. Die Komposition des zweiten ist frei, der Stil groß in den bekannten römischen Formen: der Christusknabe steigt von der Wiege aus der Mutter entgegen und wird angebetet von dem kleinen Johannes, den Elisabeth hält; zwei größere Engel bringen Kränze und Blumen, und von hinten her sieht Joseph, das Haupt auf die Hand gestützt.



Abb. 169. Die Sixtinische Madonna, von Raffael. Dresden.

Trotz der Wiege im Zimmer herrscht kein traulicher Ton; alles ist vornehm geworden, die Devotion ist wieder da, aber sie ist kühler als früher. Viel

intimer ist noch die etwa gleichzeitige heilige Familie in Madrid: la perla (von Philipp IV. so genannt; Abb. 168). Sie hat dieselben Figuren wie das Bild im Louvre, ohne die Engel, und dazu eine ausgesuchte Landschaft mit antiken Ruinen, die einen freundlichen Eindruck macht. Die entsetzlich rohe Malerei des gut gezeichneten Bildes wird wohl der vielberufene Helfer Giulio Romano ebenso zu verantworten haben wie die zwei nach Frankreich geschickten Bilder. Es versteht sich übrigens, daß, wenn man von Raffaels Madonnen dieses Zeitraumes nur die „Perle" oder die „große heilige Familie" besäße, man ihre Schönheit noch bewundern würde, wie man jetzt veranlaßt wird, das, was ihnen an Vollendung fehlt, hervorzuheben. Wie sollte man auch, ohne Mängel, wo sie vorhanden sind, zu beachten, das Höhere und Vollkommene empfinden können!

Raffael hat uns noch einmal auf einem Tafelbilde seiner späten Zeit diesen Eindruck des Vollkommenen gegeben und trotz dem sehr großen Format in einer technischen Ausführung, die wir wenigstens dem eigenhändigen Malwerk gleichsetzen müssen, in der Sixtinischen Madonna (Dresden; Abb. 169). Sie ist gemalt als Altarbild für das Benediktinerkloster S. Sisto in Piacenza, weswegen der Titelheilige, Sixtus II., ein Märtyrerpapst, darauf angebracht ist, und gehört in die Zeit nach den Tapeten, deren einfach großen Stil sie hat. Die Madonna hat die Gesichtszüge der Magdalena auf dem Bilde der Cäcilia und der „Dame im Schleier" (S. 212). Raffael erreichte den, wie uns scheint, reinsten und vollkommensten Ausdruck des Überirdischen auf einem Kirchenbilde ohne ein Symbol, ohne jeden ritualen Zusatz, — selbst auf das Segnen des Kindes verzichtet er und läßt es noch dazu spielend die Hand auf das einwärts gezogene Beinchen legen — die ungemein einfache und ruhige Behandlung der Formen sowohl wie der Gesichtszüge erfüllt hier die verlangte Aufgabe vollständig für sich. Das Einzelne des Ursächlichen kann man aufzufinden meinen, wie die weitgestellten großen Augen der Madonna und des Kindes, oder den Kontrast der harmlos und kindlich mit verträumtem Blick über die Balustrade gelehnten Engel, oder die Bedeutung des zurückgezogenen Vorhanges für das Überzeugende des Visionären. In welchem Maße aber die Wirkung in diesen einzelnen Teilen der Erfindung liegen möge, das wird keiner ergründen, und so bleibt die Erfindung Geheimnis, und es bleibt bei der ganzen Abrechnung ein metaphysischer Rest zurück, den wir dem Genius gutschreiben dürfen. In bezug auf das Malerische wäre hier des Lobes kein Ende. Der Vortrag ist kräftig, wo es paßt, in den Gewändern und in den Bewegungen der Gliedmaßen z. B. des



Abb. 170. Die Transfiguration, von Raffael. Vatikan.

Papstes, dann aber wieder leicht und dünn und zart, wie es wirksam war, um das Durchgeistigte der Form technisch auszudrücken. Das Höchste hierin und ein wahres Wunder von Kunst ist die duftige Glorie der über die Wolken hingehauchten Engelköpfe. Das Gesicht der Barbara ist nicht gut erhalten. Als Kuriosität mag der Einfall eines Überklugen erwähnt werden, dieses Bild sei garnicht von Raffael. Wir bitten dann wenigstens um die Adresse!

Raffael starb am 6. April 1520, an einem Karfreitag, am Vorabend seines Geburtstages (Ostersamstag, am 29. März 1483) an einem hitzigen Fieber, als er im Begriff war, sich ein neues Haus zu bauen. Sein Leben schließt ab mit einem ebenso großartigen Kirchenbilde, wie es die einige Jahre ältere Sixtinische Madonna ist. Die Transfiguration (Galerie des Vatikans; Abb. 170) war bei seinem Tode im wesentlichen fertig. Den unteren Teil hat wieder hauptsächlich Giulio Romano ausgeführt, und auch der obere ist wesentlich Schülerarbeit; die gezeichnete Form an vielen Stellen unangenehm, die Farbe durchweg gefühllos. Die Transfiguration ist ganz verschieden von der Sixtina und hat eine lange Vorgeschichte. Raffael hat vielleicht anfangs eine „Auferstehung Christi" geben wollen. Er sollte sich jetzt mit seinem nunmehrigen Gegner Sebastiano messen. Bei jedem der beiden Künstler hatte der Kardinal Giulio Medici eine Altartafel bestellt für die Hauptkirche seines Bischofssitzes Narbonne. Die Verteilung der Aufträge war natürlich. Denn nächst dem ohnehin vielbeschäftigten Raffael war Sebastiano unbestritten der erste Maler in Rom. Er stand noch auf seiner vollen Höhe, von der er bald auf traurige Weise hinabsteigen sollte. Er malte gute Kirchenbilder, auf denen er die große Formgebung Michelangelos mit seinem eigenen tüchtigen venezianischen Kolorit manchmal glücklich zu vereinigen wußte. Bisweilen kündigten sich allerdings auch schon die Übertreibungen in der Zeichnung an als Vorboten seiner späteren entsetzlich rohen Figuren. Aber welcher hohen Schönheit er fähig war, zeigt eine ganz als Plastik gegebene Madonnenstudie, in der Michelangelos Kraft und Tizians malerische Weichheit zusammengeflossen scheinen (Paris, Gateaux; Abb. 171).

Die Bilder für Narbonne waren 1517 bestellt worden. Sebastiano ist an seiner Auferweckung des Lazarus (London) mindestens seit Anfang 1518 beschäftigt gewesen. Er ist besorgt, daß Raffael das Bild während der Arbeit sehen und etwas davon absehen möchte; er berichtet an Michel-



Abb. 171. Handzeichnung von Sebastiano del Piombo. Paris, Sammlung Gatteaux. Br. 210.

angelo, der bei einem Besuche in Rom die Anfänge in Augenschein genommen hat, brieflich nach Florenz über den Fortgang, mit dem er äußerst zufrieden ist. Schließlich Ende 1519 ist das Bild fertig. Es wird ausgestellt und gefällt über die Maßen. Sebastiano und seine Freunde sind der Meinung, daß er nun Raffael überwunden habe. Raffaels Fresken im Burgbrand=Zimmer waren seit längerer Zeit vollendet, die Decke der Farnesina war gerade der Besichtigung freigegeben, eben kommen auch die gewirkten Tapeten aus Brüssel an. Das alles kann sich mit Sebastianos Lazarus nicht messen! Man faßte eben damals allgemein in Rom das gleichzeitige

Arbeiten der beiden Künstler für den Kardinal — Raffael hatte übrigens die Transfiguration im Sommer 1518 noch nicht angefangen — als einen Kampf zweier Richtungen auf. Selbst Michelangelo wurde mit hineingezogen. Manche behaupteten, er hätte Sebastiano geholfen, und Vasari



Abb. 172. Die Auferweckung des Lazarus, von Sebastiano del Piombo. London.

berichtet es ebenfalls; einige sagten sogar, Sebastianos Verdienst bestehe nur in der Farbe, alles andere sei von Michelangelo. Man sieht wenigstens aus solchen Übertreibungen, wie hoch die Wogen der Aufregung gingen.

Sebastianos Auferweckung des Lazarus mit über zwanzig Figuren in Lebensgröße ist allerdings eine wirklich große Leistung (Abb. 172). Christus

steht links in bedeutender Haltung dem rechts auf seinem Steinsarg sitzenden Lazarus gegenüber, einer hünenhaften, durchaus an Michelangelo erinnernden Gestalt. Man darf sie monumental nennen, aber ein Auferwecker ist in dieser berechneten Aktfigur erst nach einigem Nachdenken zu erkennen. Auch die Einfassungsgruppe für den Christus — Petrus und Magdalena — ist michelangelesk. Die übrigen Figuren sind in dem gleichen großen Stil gezeichnet; ihre Anordnung tritt deutlich hervor durch starke Licht- und Schattenmassen, die mit malerischem Sinn verteilt sind, und nach hinten sieht man an antiken Ruinen vorbei in eine sehr schöne römische Landschaft. Der allgemeine Eindruck ist der eines hohen Pathos, das auch in den übrigen bessern derartigen Bildern Sebastianos herrscht und das gelegentlich, wenn er sich auf wenige Personen beschränkt („Begegnung Marias und Elisabeths“ 1521, Louvre; „Christi Leichnam im Schoße der Maria“ 1525, Altarbild in S. Francesco, Viterbo), sehr ergreifen kann. Ebenso leicht tritt dann aber dafür die hohle Phrase ein, wenn athletenartige Menschen mit rohen Gesichtern garnichts geistiges mehr ausdrücken und, damit doch irgend etwas zu geschehen scheine, in eine grelle Kontrastbeleuchtung gesetzt werden. Schon das „Martyrium der Agatha“ (Pal. Pitti) von 1520 ist ein durch die Behandlung des Figürlichen abschreckendes Bild, aber diesmal noch dazu in fahler, kalter Farbe. Auch das Lazarusbild hat trotz seines hohen künstlerischen Wertes nicht das Warme und Seelenvolle, was wir bei einer solchen Darstellung gewohnt sind, nicht die auf das Gemüt wirkende harmonische Stimmung, die Sebastiano in seinen jungen Jahren in das köstliche Chry=



Abb. 173. Andrea Doria, von Sebastiano del Piombo. Rom, Pal. Doria.

sostomusbild zu legen wußte (S. 189). Und die malerische Begabung, die daraus in so hohem Maße spricht — funkelndes Grau, in Orange schimmerndes Rot, bronzefarbenes Fleisch —, zeigen noch viel mehr die Porträts, mit denen er uns noch längere Zeit hindurch erfreut. So vor allen ein Prachtstück von gesuchter Einfachheit: Admiral Doria (Palazzo Doria, Rom; Abb. 173) im weiten Mantel, der keine Körperform sehen läßt; nur die rechte Hand ist zu einer befehlenden Bewegung herausgestreckt. Dabei einfarbiger Hintergrund. Alle Aufmerksamkeit fällt auf den alternden, klugen, unheimlichen Kopf.

Raffael setzte dem Lazarusbilde Sebastianos die Transfiguration entgegen. Daß ihm der Gegenstand seines Bildes ausdrücklich aufgegeben worden wäre, möchte man von vornherein nicht annehmen. Neuerdings aber hat man darauf hingewiesen, daß das kirchliche Fest der „Verklärung" zur Erinnerung an einen Sieg über die Türken bei Belgrad 1456 eingesetzt und mit einer Gedächtnisfeier für zwei Märtyrerdiakone, Felicissimus und Agapitus, verbunden worden sei. Diese sind demnach in den beiden seitwärts knieenden Priestern dargestellt (sonst Stephanus und Laurentius genannt). Und für Giulio, der selbst Kardinaldiakon war, und für seine Bischofsstadt, deren Küsten gerade damals von Seeräubern arg bedrängt wurden, hätte die „Verklärung" als Gegenstand des Bildes eine besondere Bedeutung gehabt. Es mag ja sein, daß Raffael damit einem Wunsche seines Auftraggebers entgegenkam. So ernst und zeitgemäß aber auch der dogmatische Inhalt des Bildes sein mochte (es wurde z. B. damals eine darauf bezügliche Gemeinschaft gestiftet, das Oratorio del divino amore), für Raffael war es eine Aufgabe nicht des Dogmatikers, sondern des Künstlers, und es wäre nicht menschlich, sondern überirdisch gewesen, wenn er nicht während der Arbeit manchmal auch ein wenig an seinen Widersacher Sebastiano gedacht hätte.

Bekanntlich ist nun die „Verklärung" nur oben auf dem Bilde dargestellt, unten aber die Hinführung des besessenen Knaben zu den neun Jüngern. Beide Ereignisse gehören nicht bloß dogmatisch zusammen, insofern als die Verklärung nach kirchlicher Auffassung die Wiederherstellung des Verhältnisses des sündigen Menschen zu Gott bedeutet, — sondern auch historisch, denn das Matthäusevangelium erzählt sie als gleichzeitig geschehen. Trotzdem war es nicht notwendig, beide Szenen auf dem Bilde zu geben; es konnte auch die Verklärung allein dargestellt werden, und das ist oft geschehen. Wer aber mit ihr die Geschichte des Besessenen auf einem Bilde verbunden

darstellen wollte, konnte nur diese unten und jene oben darstellen, wie es Raffael getan hat. Warum werden diese scheinbar selbstverständlichen Dinge gesagt? Weil trotzdem und trotz der Versicherung sehr verschiedenartiger Kenner, — Goethe, Jakob Burckhardt, Springer — daß auf diesem Bilde alles in bester Ordnung sei, immer wieder nachdenkende Beobachter die Empfindung des Gegenteils gehabt haben. Außer Betracht bleibt das allgemein Zugestandene: die lebendige Auffassung und die Energie der Zeichnung auf der unteren Hälfte, — das ist unübertrefflich, und das hier durch die koloristische Ausführung gestörte Helldunkel hat nicht Raffael verschuldet. Ebenso unbestreitbar ist das vollendet Malerische auf der oberen Hälfte, der Ausdruck des wirklichen Schwebens, gleich gelungen bei aller Verschiedenheit, wie auf Tizians fast gleichzeitiger Himmelfahrt Mariä. Angezogen von der Flugbewegung Christi folgen Moses und Elias, ihm zugekehrt und von ihm abhängig; er ist das Zentrum des Lichts, sie kommen nur an die Ränder der Helle (Wölfflin). Diese Gruppe allein für sich ist eine wunderbare Schöpfung! Aber für die unbefangene Empfindung bleibt befremdlich die Doppelhandlung, ausgedrückt durch die Verschiedenheit des Maßstabes, des Augenpunktes und der Beleuchtung auf den beiden Hälften, und das Bedenken will sich nicht beschwichtigen lassen durch die Versicherung jener und vieler anderer Kenner, daß keine Doppelhandlung vorhanden sei. Man kann sich auch nicht auf die Disputa berufen, denn da fehlt auf dem oberen Teile die „Handlung", so daß der untere Teil von selbst zur Hauptsache wird. Hier aber auf der Transfiguration fehlt, wie man nun folgernd sagt, die „Einheit", und an diesem Fehlen nimmt gerade die Empfindung mit ihrem nunmehr sich teilenden Interesse Anstoß. So wird man denn auf dem Wege der historischen, vergleichenden Betrachtung zu der Frage geführt, ob nicht doch Raffael durch eine andere Behandlung einen der beiden Teile dem anderen hätte mehr unterordnen können. Das Visionäre der oberen Hälfte konnte zur Hauptsache gemacht werden, wie es z. B. bei der „Verkündigung an die Hirten" durch Rembrandt auf einer großen Radierung (B 44) geschehen ist. Ohne Frage ist hier die Wirkung des Übersinnlichen auf unsere Sinne, wenigstens für die Empfindung unseres Zeitalters, stärker gegeben. Eine Abbildung nur der oberen Hälfte der Transfiguration wird jeden überraschen: der Eindruck dieses Teils wird durch die Absonderung mächtig verstärkt! Es läßt sich aber auch der umgekehrte Fall denken, daß nämlich bei Raffael der obere Teil gegenüber dem unteren zurückgetreten wäre, ohne daß damit schon das Visionäre ganz verloren gegangen und nur das Puppenhaft-

Gleichgültige geblieben wäre, wie bei vielen älteren Florentinern, z. B. in den kleinen oberen Nebenszenen auf Sandro Botticellis Fresken in der Sixtina. Aber um diese Gedanken zu Ende zu denken, soweit es überhaupt möglich ist, wäre ein kleines Buch zu schreiben. Wir schließen darum mit der Bemerkung, daß die Betrachtung, zu der auch wir geführt worden sind, bei aller Anerkennung der beiden Teile des Bildes wohl niemals aufhören wird, in bezug auf die Art ihrer Verbindung durch den großen Künstler sich ihren eigenen Weg zu suchen. — Als Raffael gestorben war, sah man in dem Saal, wo er gearbeitet hatte, die unvollendete Tafel zu Häupten seines Totenbetts.

Wie war es inzwischen Michelangelo ergangen, während Raffael den letzten Teil seines kurzgemessenen Lebens im Siegeslaufe durcheilt hatte?

Michelangelo, der 1515 nach Florenz hatte übersiedeln müssen (S. 218), nahm erst 1534 wieder dauernd seinen Aufenthalt in Rom, lange nach Raffaels, lange auch nach Leos X. (1521) Tode. Schon ein anderer Medizeer, der Kardinal Giulio, und zugleich der letzte, hatte als Clemens VII. auf dem Thron gesessen, und er war gerade damals gestorben. Erst unter dem neuen Pontifikat (Pauls III. 1534—49) kam Michelangelo zurück. Innerhalb jenes auch für die politische Geschichte Italiens wichtigen Abschnitts hat er seine beiden großen Skulpturwerke im wesentlichen geschaffen — vollendet worden sind sie bekanntlich nicht — das Denkmal für Julius II. und das für die Medizeerherzoge. Das erste pflegte er die Tragödie seines Lebens zu nennen. Das zweite konnte mit demselben Rechte so heißen. Einige andere zum teil ebenfalls nicht fertig gewordene Arbeiten gingen daneben her. Als Michelangelo dann endlich nach Rom zurückkehrte, war er ein alter Mann.

Es ist bisweilen höchst merkwürdig zu sehen, wie die Politik das Schicksal der Kunstwerke bestimmt. Daß die großen Maler der Renaissance Bilder malen mußten, mit deren Hilfe ihre fürstlichen Auftraggeber Vorteile für ihr Haus und ihr Land erreichen wollten, haben wir oft gefunden; Privatleute machen es in der kleinen Welt ihrer Interessen ja auch nicht anders. Aber in der Geschichte dieser beiden Denkmäler Michelangelos, die man schon an sich Kunstwerke von politischer Absicht und Bedeutung nennen kann, sehen wir geradezu die Politik der italienischen Staaten als Ursache ihre Wirkung ausüben.

Das Denkmal für Julius II. hatte Michelangelo noch in den letzten Regierungsjahren dieses Papstes entworfen, nicht mehr als Freibau, wie

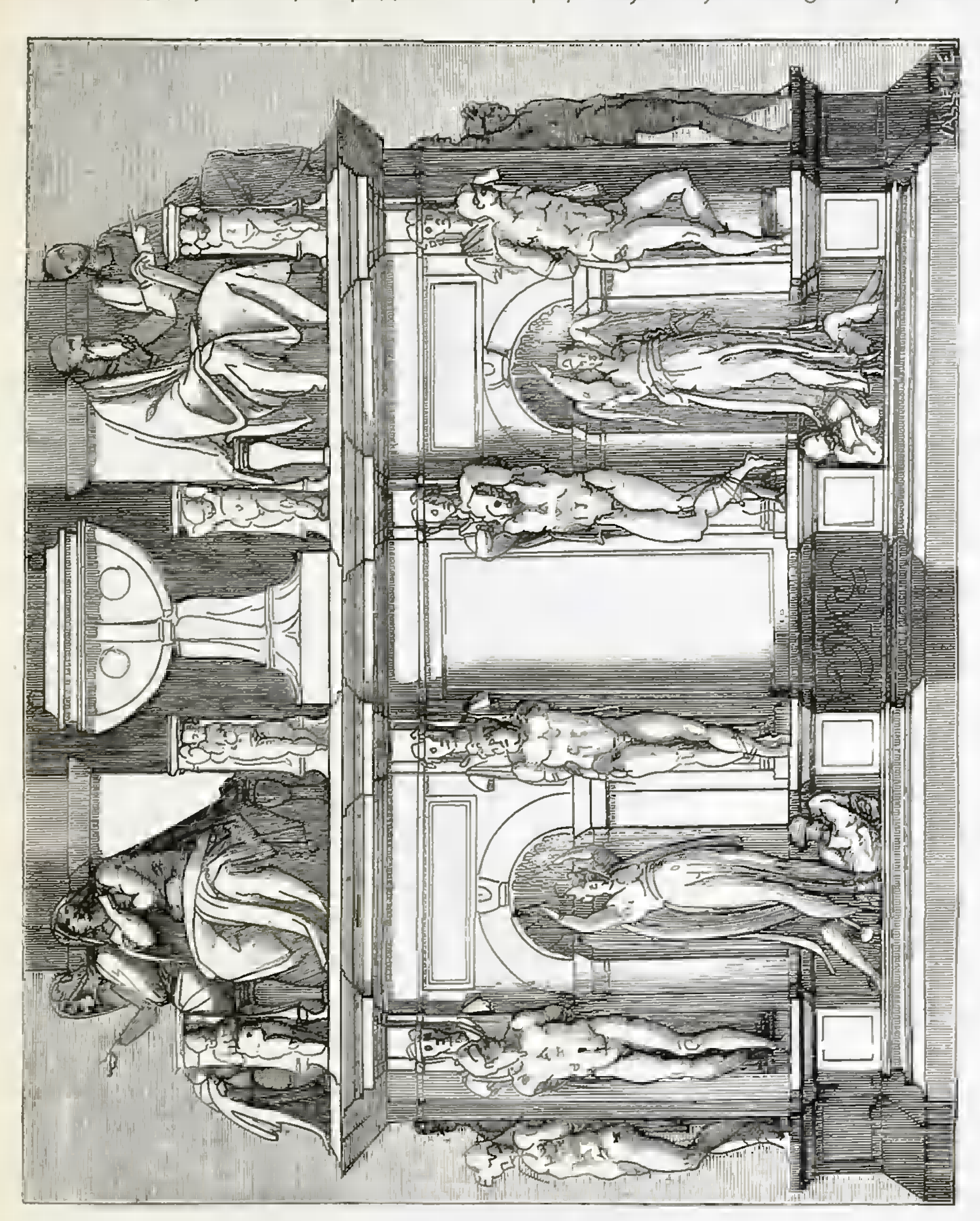


Abb. 174. Skizze zu dem unteren Teile des Juliusdenkmals. Florenz, Uffizien.

ursprünglich beabsichtigt gewesen war, sondern als einen auf drei Seiten freien Frontbau, zweistöckig und in den architektonischen Formen, die das einrahmende Gerüst der gerade vollendeten Sixtinischen Deckenfresken zeigt.

An dem unteren Stockwerk sollten Sklaven stehen als Repräsentanten der von dem Papst unterworfenen Provinzen und Viktorien mit Feinden zu ihren Füßen, oben aber sollte man selbständiger wirkende Statuen sehen, so die des auf einem Sarkophag knieenden Papstes und den Moses. Diesen Plan veranschaulichen uns eine flüchtige Originalzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, sowie eine alte Teilkopie nach derselben in den Uffizien (Abb. 174). Der Vertrag wurde mit den Erben des Papstes 1513 — schon unter Leo X. abgeschlossen, da sich aber der Entwurf immer noch als zu umständlich erwies, so verkleinerte man in einem neuen Vertrage 1516 den Grundriß der Fassade, die nun flacher an die Wand gestellt werden sollte, und man beschränkte sich auf sechzehn Freiskulpturen, zwölf unten und vier auf der Plattform. Aber die Arbeit blieb liegen. Der Papst führte gerade damals den entscheidenden Streich gegen den Herzog Francesco Maria von Urbino (S. 208), den nunmehrigen Erben des Papstes Julius II., und Michelangelo verwendete alle seine Gedanken auf eine andere Aufgabe. S. Lorenzo in Florenz, die Pfarrkirche der Medici und zugleich ihr Familienmausoleum, hatte noch keine Fassade. Diese sollte nun so großartig und prächtig, geschmückt mit Statuen und Reliefs, errichtet werden, daß hinter solchem Werke das Juliusdenkmal, wenn es ausgeführt wurde, zurückbleiben mußte. Leo X. besuchte Ende 1515 auf der Durchreise nach Bologna seine Vaterstadt, wo dann der Kardinal Giulio den Fassadenbau in die Wege leitete, und im Dezember 1516 begab sich Michelangelo nach Rom zu einer Unterredung mit dem Papste, um mit dem Auftrage für das neue Werk zurückzukehren. Bisher nahm man an, er sei von dem Papste zu der Aufgabe gezwungen worden und habe unter Tränen das Juliusdenkmal aufgeben müssen (Condivi). Aber die Sache lag anders. Michelangelo hat sich vielmehr selbst dazu gedrängt und die anderen Bewerber, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo und die beiden Sansovini aus dem Felde geschlagen. Er machte nun Pläne über Pläne, bestellte in den Marmorbrüchen Material und arbeitete als päpstlicher Baumeister in Florenz. Aber das Unternehmen war viel zu groß angelegt. Michelangelo wollte alles allein machen, er verzankte sich mit Baccio d'Agnolo und Jacopo Sansovino, die ihm als Gehilfen beigegeben waren, und bereitete dem Kardinal immer neue Schwierigkeiten, bis endlich nach vielerlei Ärger und Verstimmung der Kontrakt gelöst und der Plan für alle Zeit aufgegeben wurde (1520). Michelangelos Entwurf ist die Arbeit eines Bildhauers; die Fassade wäre eine Bilderwand geworden, ohne lebendige architektonische Kräfte. Er selbst hatte

ihr das Juliusdenkmal geopfert, und seine Auftraggeber entschädigten ihn bald durch das Medizeergrabmal. — Um diese Zeit starb Raffael. Bald darauf Leo X. Nach einer kurzen Zwischenzeit der Regierung Hadrians VI. kam Clemens VII. auf den Thron (1523—34). Ihm lag, abgesehen von vielen anderen Aufträgen an Michelangelo, das Medizeerdenkmal am Herzen. Diese Angelegenheiten werden uns später beschäftigen. Für jetzt bleiben wir bei dem Juliusdenkmal stehen. Über Clemens VII. zogen bald am politischen Himmel drohende Wolken auf. Der rechtmäßige Herzog von Urbino war in sein Land zurückgekehrt, fand Schutz bei Venedig und bald sogar bei dem Kaiser, und der Papst mußte, schon ehe er durch seine französische Politik in die ärgste Not gekommen war, auf die Wünsche des Herzogs Francesco Maria billige Rücksicht nehmen. Dieser ließ vielfach durch Gesandte mit Michelangelo verhandeln. Vier Statuen waren längst fertig: der „Moses", zwei Sklaven und der „Sieger", — endlich kam es 1532 zu einem Vertrag, der den Plan auf ein ganz bescheidenes Maß zurückführte. Das Grabmal sollte einfach werden, wie die üblichen Papstdenkmäler, statt der ursprünglichen vierzig Statuen sollte es im ganzen nur sechs haben, und statt in der Peterskirche, an die nicht mehr zu denken war, sollte es in der kleinen Titularkirche des Verstorbenen, S. Pietro in Vincoli, aufgestellt werden. Der zu ehrende war lange tot, sein Erbe, der Herzog, hatte den Wunsch, die Sache anständig zu erledigen und Michelangelo, der des Auftrags müde war, möglichst zu entlasten; an übermäßigem Prunk und Aufwand war jetzt keinem von beiden mehr gelegen. Michelangelo aber brachte auch das nicht fertig. Es kam ein neuer Papst, Paul III. Farnese, der dem neuen Herzog Guidobaldo II. ein angeheiratetes Stück Land, Camerino, weil es Mannslehen sei, wegnahm, der ferner Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle und in seiner eigenen, der Cappella Paolina, beschäftigte. Der Herzog hatte den Papst zu schonen und hoffte ihn durch kleine Rücksichten, allerdings vergebens, zu gewinnen. Der Papst wünschte Michelangelo möglichst frei für seine Arbeiten zu haben. So kam denn endlich 1542 ein letzter Vertrag zustande: Michelangelo sollte die Aufsicht über das kümmerlich eingeschränkte Werk haben, selbst aber nur den Moses dazu liefern (die Sklaven waren bei dem kleinen Maßstabe des Ganzen nun nicht mehr passend), während die übrigen fünf Statuen und alles andere durch Schüler ausgeführt werden sollte. In dieser Form ist dann endlich 1545 in S. Pietro in Vincoli das in seiner ganzen Erscheinung durchaus unharmonische Denkmal aufgestellt worden: eine zweistöckige Wand mit architektonischen Gliederungen.

Unten sitzt in der Mitte der Moses, links und rechts stehen in Nischen Rahel und Lea, Gewandfiguren, die das beschauliche und das tätige Leben be-



Abb. 175. Das Juliusdenkmal (unterer Teil) in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

deuten, nach Art der Tugenden, die man sonst zu verwenden pflegte (Abb. 175). Oben steht in der Mitte die Madonna hinter einem Sarkophag mit der liegenden Papststatue, links und rechts sitzen eine Sibylle und ein jugendlicher Prophet.




Abb. 176 u. 177. Die beiden Sklaven, von Michelangelo. Louvre.

Das war das späte und traurige Ende eines mit so vielen Ansprüchen und Hoffnungen angefangenen Werkes. Die beiden Gewandstatuen sind schließlich doch noch gegen alles Erwarten von Michelangelo gemacht worden, in nicht ganz einem Jahre, wie Vasari sagt, 1542. Sie sind nicht originell und für Michelangelos Art wenig bezeichnend. Mit so vielen Gewändern pflegte er sich nicht abzugeben. Bei der Lea, mit einem Spiegel in der Hand, richtete er sich nach der Antike, die betende Rahel macht mehr den Eindruck einer Madonna. Alles andere an dem Denkmal geht uns für Michelangelo nichts an. Sein wunderbar großer Moses paßt nicht in diese Umgebung, in die er sich hat einzwängen lassen müssen. Dessen Stil führt uns viel weiter zurück in die Zeit der ersten Pläne und Verträge, als Michelangelo die Decke der Sixtina gemalt hatte (1513 bis 18). Damals werden auch die beiden Sklaven (Louvre) und der Sieger, eine unfertige Gestalt, die auf einem Gefangenen kniet, eine sogenannte Viktoria, entstanden sein. Der Moses ist Michelangelos Höchstes als plastische Einzelfigur, wie unter den gemalten sein trauernd sitzender Jeremias an der Sixtinischen Decke hervorragt. Wir erinnern zugleich an den Ahnherrn dieses gewaltigen Geschlechts, Donatellos Johannes (I, S. 173). Michelangelo befand sich, als er seinen Moses schuf, ganz im Formenkreise seiner Deckenbilder. Moses sitzt äußerlich ruhig, aber von innen tief erregt und nur mit Mühe die große innere Kraft bändigend. Das linke Bein ist zurückgezogen, als ob man auf das Erheben dieser hünenhaften Gestalt vorbereitet werden sollte, die rechte Hand hat einen Teil des langen Bartes ergriffen, der Kopf wendet sich auf die linke Seite des Körpers, dem Betrachter entgegen, der von hier aus — so war die Aufstellung der Statue, auf der linken Seite des Denkmals, ursprünglich gedacht — das volle Antlitz wahrnehmen sollte und das Profil des Körpers mit der prächtig

wirkenden Verteilung seiner Glieder. Noch stärker zeigen den michelangelesken Gegensatz der Teile die beiden Sklaven im Louvre: der eine ist willenlos dargestellt, sterbend oder aus tiefem Schlafe erwachend, der andre noch gegen die Wirkung der fesselnden Bande anstrebend (Abb. 176 u. 177). Die antiken Triumphbogen hatten solche vor Pilastern stehende Statuen gefesselter oder trauernder gefangener Barbaren. Von da nahm das Motiv Michelangelo, dessen Figuren man sich an eine Säule gebunden denken muß. Der Zug des tiefen Leidens, der durch die schönen Körper geht bis hinauf zu den Köpfen mit den schmerzerfüllten Gesichtern, und der zuckende Gegensatz der Bewegungen in den einzelnen Gliedern haben einen mächtigen Einfluß ausgeübt auf die Bildhauer aller folgenden Zeiten. Es sind Allegorien, die jeder ohne Erklärung versteht, weil er ihre wahre, natürliche Grundlage fühlt. Michelangelo hat eben, wie ja auch in den Malereien der Decke, in zunächst bloß dekorativ gemeinte Figuren den früher geschilderten Inhalt seines persönlichen Stils gelegt: so bewundern wir in diesen halbvollendeten Füllstücken der Architektur noch lebendige Wesen von einem hohen, eigenen Werte. Die weiche, stoffartige Erscheinung der Oberfläche, verbunden mit dem natürlichen Fluß der Bewegungen, der „malerische Stil" (S. 160) ist bei Michelangelo, der doch immer vor allem Bildhauer sein wollte, gefördert worden durch die Arbeit an der Decke. Zugleich aber hatte er dort mit dem Pinsel leichteres Spiel gehabt im Entwerfen und Versuchen und nachträglichen Verbessern, was nun gegenüber dem harten Marmor nicht so einfach war. So ist es gekommen, daß er bei seiner Ungeduld und der von innen heftig überquellenden Erfindung die äußeren Schwierigkeiten der Technik nicht leicht überwand, und daß vieles ganz unfertig liegen blieb oder doch nur unvollkommen ausdrückte, was er gewollt hatte.

Einmal noch geriet ihm verhältnismäßig schnell ein einfaches und edles religiöses Werk: Christus steht nackend und hält in seinen Armen ein Kreuz mit langem Stil und ganz kurzen Querschenkeln (Abb. 178). Die nicht von ihm selbst vollendete Statue kam 1521 aus Florenz in Rom an, wo sie von den Stiftern, die sie sieben Jahre früher in Auftrag gegeben hatten, in S. Maria sopra Minerva aufgestellt wurde. Sollte einmal Christus als Einzelgestalt ohne Beziehung auf einen bestimmten Vorgang, also ohne die Möglichkeit einer dramatischen oder tiefer begründeten geistigen Belebung gegeben werden, so war es jedenfalls die einzige künstlerische Art, ihn so aufzufassen, wie Michelangelo ihn gab: von edler, schöner, aber man möchte sagen, ernster Körperbildung und mit mäßig belebtem Gesichtsausdruck. Die Bekleidungsfrage ist dagegen



Abb. 178. Standbild Christi, von Michelangelo. Rom, S. Maria sopra Minerva.

nebensächlich. Denn wie nichtssagend ist z. B. Thorwaldsens segnender Christus, und man frage sich überhaupt, wie viele einzelne (die nicht zu einer Szene gehören) Christusbilder es unter den gemalten gibt, von denen man befriedigt ist. Und wie weise und richtig war es doch, daß Michelangelo hier von seinem Contrapposto nur leise Andeutungen machte!

Was uns an dem ersten der beiden großen plastischen Werke Michelangelos wertvoll ist, das gehört noch seiner römischen Zeit und den ersten Jahren der Regierung Leos X. an. Das zweite, das Denkmal der Medici, fällt ganz in die langen Jahre seines florentinischen Aufenthaltes (1515—34). Der Gedanke daran entstand zuerst, als Lorenzo, der Herzog von Urbino, gestorben war (1519). Für diesen, für den 1516 verstorbenen Giuliano, sowie für den alten Cosimo und für Lorenzo den Prächtigen sollten vier Grabmäler in der Familienkapelle an S. Lorenzo in Florenz ausgeführt werden. Der Kardinal Giulio beauftragte Michelangelo, Entwürfe zu machen, verständigte sich mit ihm über das Allgemeine, befahl Anschaffungen, ohne daß doch die Angelegenheit in den nächsten Jahren weiterrückte. Der Kardinal wurde nach zwei Jahren des Wartens Papst an Leos Stelle. Das erfüllte Michelangelo mit großen Hoffnungen für die Sache der Kunst. Aber es sollte anders kommen, für ihn und auch für den neuen Papst. Clemens VII. war mindestens ebenso klug, wie Leo X., und in Geschäften noch erfahrener, außerdem aber fleißig, was Leo nicht gewesen war. Aber er hatte die unglückliche Gabe, alles anzufassen und nichts verständig durchzuführen, er war eine Natur, die vor lauter Überlegungen und Berechnungen und Rücksichten zuletzt zu nichts oder zu dem allerungünstigsten zu kommen pflegte, ein Papst von lauter Worten ohne Wirkungen, wie der geistreiche Spötter Berni in einem seiner köstlichsten Capitoli sagt. Dementsprechend ging es ihm zunächst mit seiner Politik. Er wollte mit Hilfe von Franz I. den Kaiser und die Spanier, die schon lange in Neapel herrschten, wenigstens aus Mailand vertreiben und erreichte dadurch nur, daß alle seine Widersacher gegen ihn aufstanden, und das Jahr 1527 brachte nicht nur die schreckliche Erstürmung Roms durch die Kaiserlichen, sondern auch die — dritte — Vertreibung der Medici aus Florenz. Clemens mußte froh sein, 1530 einen leidlichen Frieden vom Kaiser zu erhalten, kraft dessen die Medici zurückkehren konnten, und der, wie sein päpstlicher Vetter, gleichfalls illegitime Alessandro erster erblicher Herzog wurde.

Aus Gram über die häuslichen Zwistigkeiten der florentinischen Verwandten und über den Mißerfolg weiterer eigener Versuche in der auswärtigen Politik soll der Papst dann gestorben sein (1534). Florenz aber blieb unterworfen, und die Medici wurden nach Meuchelmorden und schweren Familienverfehlungen schließlich noch Großherzoge (1569). Michelangelo schuf es viel innere Bedrängnis, daß er, der Republikaner, in seiner Vaterstadt ein Denkmal zum Ruhme der Unterdrücker ihrer Freiheit herstellen sollte. Stand er doch in den Jahren des Kampfes (1527—30) gegen die Sache der Medici auf seiten der Republik. Sein inneres Wesen ging keineswegs, wie es bei Raffael gewesen war, in dem Berufe des Künstlers auf, so sehr er auch von leidenschaftlichem Eifer erfüllt war, eine große Aufgabe zu vollbringen. Nun kamen aber noch die vielen widrigen Umstände hinzu, ihm von Anfang an äußerlich seine Arbeit zu erschweren. Zunächst hatte es an Geld gefehlt. Bei Leos X. Tode waren die Kassen leer. Sieben von Raffaels Teppichen wanderten damals zum Pfandleiher. Als dann 1524 kaum der Anfang mit dem Denkmal gemacht war, kamen Clemens VII. wieder andere Pläne, für die er Michelangelos Hilfe brauchte. Später wurden dann auch die jetzt noch vorhandenen Skulpturen angefangen. Die Denkmäler für Cosimo und seinen Enkel Lorenzo waren aufgegeben; man dachte nur noch an zwei einfachere Wandgräber für die beiden Herzoge. Dann kam der Krieg, und alles ruhte. Erst 1530 fing Michelangelo wieder an, weniger aus eigener Freude, als um den Papst und die florentinischen Medizeer, von denen er und die Seinen abhängig waren, nicht zu erzürnen. Er hatte längst mit der Einwilligung seiner Auftraggeber Gehilfen angenommen, sowohl für die Dekoration der Grabkapelle als für die Skulpturen. Daneben ging der früher begonnene Bau der Medizeischen Bibliothek her. Endlich starb der Papst (1534). Michelangelo war gerade in Rom angekommen, um vertragsmäßig eine Zeitlang dort zu arbeiten, teils in der Sixtinischen Kapelle, wo er für den Papst das Jüngste Gericht auf die Altarwand malen sollte, teils am Juliusdenkmal, das ja noch lange nicht fertig war. Da faßte er einen schnellen Entschluß. Er kehrte nie mehr nach Florenz zurück. Der Papst war nicht mehr, der ihm in Rom befehlen konnte. Für den Herzog Alessandro wollte er nicht arbeiten. Er überließ das Medizeerdenkmal und die angefangenen Statuen ihrem Schicksal. Erst lange Jahre nachher sind die Überbleibsel, sieben zum teil unvollendete Statuen von seiner Hand, so wie wir sie heute noch haben, in der Medizeischen Kapelle aufgestellt worden (1545). Michelangelo, der doch an dem Juliusdenkmal noch



Abb. 179. Grabmal des Giuliano de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

die letzten Meißelschläge getan hatte, kümmerte sich nicht mehr darum, so sehr man ihn auch bat und drängte. Für ihn war die Tragödie mit dem Tode des letzten Medizeerpapstes ausgespielt. Mochten Vasari und die Bildhauer und die Medizeer und die Gelehrten von der florentinischen Akademie sehen, wie sie damit zurecht kamen.

Trotzdem wirken diese Skulpturen hier noch günstiger als die des Juliusdenkmals an ihrer Stelle in Rom. Denn sie befinden sich in derselben Kapelle, für die sie bestimmt und in der sie sogar von dem Künstler gearbeitet worden sind, und sie sind umgeben von einer im allgemeinen seinen Entwürfen entsprechenden, passenden architektonischen Umrahmung. Die beiden „Kapitäne" sitzen in von Pilastern eingefaßten Nischen, rechts von dem Eintretenden Giuliano, links Lorenzo; unter ihnen lagern auf verhältnis=



Abb. 180. Grabmal des Lorenzo de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

mäßig kurzen Sarkophagen die nackten Gestalten dort der Nacht und des Tages, hier des Abends und des Morgens (Abb. 179 u. 180). An der Rückwand, dem Altar gegenüber, sitzt die Madonna zwischen den von Schülerhand bis 1542 ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus, den Patronen der Medizeer.

Die Madonna von 1532 ist unvollendet und hätte auch aus dem Steine nicht mehr vollständig gemacht werden können. Michelangelo scheint während der Arbeit auf Änderungen gekommen zu sein, deren Absichten er dann nur noch andeuten konnte. Die Maria sitzt mit gekreuzten Beinen da, und vieles einzelne ist lebhafter, energischer und unruhiger ausgefallen, als es die noch erhaltenen Skizzen zeigen.

Die liegenden Figuren sind inhaltlich gedacht als trauernd teilnehmende Personifikationen der Zeit, wie zur Seite Giulianos solche des Raumes, stehende Gestalten von Himmel und Erde und außerdem noch zwei lagernde Flüsse, von dem Künstler beabsichtigt waren, — für ihn sind sie vorzugsweise die Träger seines Stils und die Gefäße seiner Leidenschaft. Die vielbewunderte „Nacht" ist älter gebildet als die „Morgendämmerung" und während diese, lässig ruhend, erwacht ist, schläft die andere fest und, wie es scheint, nach vieler Unruhe durch endliche Ermüdung, in einer erzwungenen Stellung. Der „Tag", ihr Gefährte, ist von mächtigem Körperbau wie Herkules und wirft und verrenkt unwillig die starken Glieder; zornig fährt der — unvollendete — Kopf in die Höhe. Der „Abend" dagegen, der Genosse der sanften Aurora, streckt den weichen Leib behaglicher und hat sogar noch einen Blick der Teilnahme für den Betrachter (Abb. 182).

Von den Herzogen wendet Giuliano, mit dem Kommandostab auf den Knieen, den unbedeckten Kopf scharf auf die Seite. Lorenzo sitzt im Helm mit gekreuzten Füßen, der Kopf mit dem berühmt gewordenen Ausdrucke des Sinnens — il pensoso oder pensieroso — ist leicht gegen die stützende Hand geneigt (Abb. 181). Es sind alles bekannte Motive Michelangelos — Giuliano entspricht seinem Moses, Lorenzo dem Jeremias —, aber er hat sie in diesen beiden Statuen wieder besonders ergreifend angewendet. Man wird an nichts bildnisartiges erinnert. Michelangelo hat dafür, wie wir früher sahen, keinen Sinn und hat sich auch hier nicht verpflichtet gefühlt zu porträtieren. Es sollten zwei „Kapitäne" sein, kenntlich an der Rüstung, Häupter eines hohen Hauses, wie auch sein Moses als „Kapitän der Ebräer" bezeichnet wird. Und daß er sie sitzend darstellte, nicht liegend, wie damals gewöhnlich Grabfiguren gemacht wurden, war durch die Hervorhebung ihrer Herrscherstellung gerechtfertigt.

Man hat schon früh gemeint, Michelangelo hätte in die Skulpturen dieses Grabmals noch einen tieferen, nur den Eingeweihten deutlichen Sinn legen wollen: den der Trauer um die geknechtete Freiheit, — und er selbst hat, allerdings viel später, der „Nacht" Verse in den Mund gelegt, die diese Meinung begünstigen. Aber die Statuen sind im wesentlichen vor dem Sturze der Republik geschaffen worden. Was in ihnen ausgedrückt ist, kann also nicht ein bestimmter, politischer Gedankeninhalt sein, sondern nur die ernste, tiefe und bewegte Stimmung überhaupt, die der Künstler aus seiner Persönlichkeit heraus in diese Werke legte, wie früher in die Gestalten der Sixtinischen Decke oder, wo sie dem Gegenstand nach mehr Sinn hatten, in



Abb. 181. Lorenzo de' Medici (Abb. 180).

die „Sklaven" des Juliusdenkmals. Die bereits geschilderten Eigenschaften seines Stils erscheinen hier in dem späteren Denkmal wieder und vielleicht, wenn man an den Lorenzo oder an den „Abend" denkt, noch etwas mehr abgeklärt und milder als früher.

Er blieb nun in Rom und schuf seine letzten großen Werke: das Jüngste Gericht und die Kuppel von S. Peter. Wir betrachten sie besser, nachdem wir die Kunst Tizians kennen gelernt haben werden.



Abb. 182. Der Abend. Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici (Abb. 180).

Fünftes Buch

Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance

Tizian

Michelangelos Alter

Correggio und der Norden Italiens



I. Tizian.



Abb. 183. Selbstbildnis Tizians. Florenz, Uffizien.

Wenn mit Giorgione, Lorenzo Lotto und Palma Vecchio die venezianische Schule zu Ende gewesen wäre, so hätte sie doch schon großes geleistet. Nun kommt aber noch Tizian, der länger als sie alle lebte und die venezianische Malerei noch weiter führte in dem, worin er sie alle übertroffen hat. Dieses, was er persönlich hinzubrachte, muß bei seiner Würdigung gefunden werden. Seinen drei großen Zeitgenossen, mit denen er zusammengestellt zu werden pflegt: Lionardo, Michelangelo und Rafael, kommt er in der Vielseitigkeit, nach dem Umfange des geistigen Schaffens, nicht gleich, aber im Reiche des Malerischen besiegt er sie alle, denn bei ihm ist alles auf die Erscheinung in Farben bezogen, und wenn sein Stoffgebiet verhältnismäßig beschränkt ist und seine Auffassung nicht das jedesmal Höchste sucht, sondern sich an einem bloß schönen Dasein genügen läßt: so leistet doch bei ihm die Farbe als Ausdruck für alles das Höchste. Die spezifische

Leistung der Venezianer, das Staffeleibild, verdankt ihm seine letzte Vollendung. In der Malerei ist er der größte Techniker, und wenn irgendwo, so hat bei ihm die Farbe die Qualität des Geistigen, des Immateriellen angenommen. Seine Bilder sind, wie wir wissen, aus langem, eindringendem Studium hervorgegangen, aber sie scheinen mühelos hingeworfen; dem Erfolg merkt man die mühevolle Vorbereitung nicht an.

An innerer Lebenskraft ist Tizian Michelangelo vergleichbar. Durch die Länge seines fast hundertjährigen Lebens*) gehört er ganz verschiedenen Zeitaltern an, und das völlige Abblühen der klassischen italienischen Malerei, das zuletzt rings um ihn her sich vollzieht, hat er noch erlebt, aber nicht selbst mitgemacht. Nach ihm hat es die Schule von Bologna noch zu einer Nachblüte gebracht; einige ihrer Hauptvertreter waren um die Zeit seines Todes noch nicht geboren.

Tiziano Vecelli (1477—1576) stammt aus einer angesehenen bäuerlichen Familie in Pieve di Cadore im nördlichen Friaul nahe der tiroler Grenze und hat die gesunde Kraft seiner Heimatberge, die er gern in seinen Landschafthintergründen wiedergibt, mit nach Venedig gebracht, wo er zunächst in Giovanni Bellinis Schule kam und mit Giorgione zusammen arbeitete. Man hat sich gewöhnlich die beiden als Freunde gedacht (I, S. 440), womit es sich wohl vertragen würde, daß Tizian keineswegs immer freundlich gestimmt war gegen den Nebenbuhler, der doch einen erheblichen Vorsprung hatte. Wir finden beide mit Fresken außen am Deutschen Kaufhause beschäftigt (1507), Giorgione an der Hauptwand gegen den Kanal, Tizian an einer Wand der Landseite. Jener erhielt also den ehrenvolleren Auftrag, woraus freilich nicht folgt, daß dieser unter ihm als Gehilfe arbeitete, wie man wohl gemeint hat. Wenige Jahre darnach hat Giorgione sein Leben schon vollendet, mit reifen Werken als voller Meister, während Tizian sich jetzt erst entwickelt und, so dürfen wir sagen, aus den Anregungen Giorgiones heraus allmählich sich seinen eigenen Weg sucht. Die zwei Gattungen von Bildern, die Giorgiones Namen berühmt gemacht haben, werden wir auch bei dem jungen Tizian wiederfinden.

Allen diesen mag ein Bild vorangehen, das ganz für sich dasteht, sein

*) Das Geburtsjahr 1476 oder 77 beruht auf einer Altersangabe Tizians an Philipp II. von Spanien, womit Borghini (1584) und Ridolfi (1648) übereinstimmen. Dagegen führen Vasari und Lodovico Dolce (1557) auf 1489 oder 90, was man neuerlich mit Gründen verteidigt hat. Wir bleiben bei der ersten Annahme. Oder soll Tizian die Madonna del Basso mit vierzehn Jahren gemalt haben?



Abb. 184. Madonna del Basso, von Tizian. Antwerpen.

frühestes datierbares Jugendwerk (1503), in dem sich mit merkwürdiger Deutlichkeit schon der spätere Tizian ankündigt. Jacopo Pesaro, Bischof von Paphos (il Baffo) und päpstlicher Legat bei der gegen die Türken ausgesandten Flotte, kniet mit dem Banner des ebenfalls dargestellten Alexanders VI. vor Petrus (Antwerpen; Abb. 184). Die Votivtafel mit ihren unterlebensgroßen Figuren, dem ungeschickt auf seinem Reliefsockel gestikulierenden Apostel und seinen feierlich stillen Verehrern hat doch etwas ungemein energisches in Ausdruck und Vortrag. Herrlich leuchten die mit Sorgfalt ausgeführten Gewänder, die Farben sind schon ganz in Tizians eigentümlicher Weise nebeneinander gesetzt, und die breitgemalte Meerlandschaft hat schon viel Stimmung. Wir tun einen Blick voraus auf die zweite Madonna von Pesaro (unten Abb. 194) und wagen einen Vergleich: da ist volle, freie Hochrenaissance, während die erste noch etwas von der Befangenheit der Frührenaissance an sich hat.

In seiner giorgionesken Periode pflegt Tizian zunächst eine Art von Bildern, die ebenso an Giorgione wie an Palma erinnert: das Halbfiguren-



Abb. 185. Madonna mit den Kirschen, von Tizian. Wien.

bild in Breitformat mit heiligen Gestalten, aber in der weltlichen und freundlichen Stimmung des „heiligen Genrebildes". — Eine sehr frühe Madonna als Halbfigur (Wien) hat in der Form des Gesichts, dem gesenkten Blick, dem hinter ihr gespannten Teppich, zu dessen beiden Seiten Landschaft sichtbar wird, viel von Giorgiones Madonna in Castelfranco. Die Mutter hält das stehende Kind, das auf die das Bild unten abschließende Brüstung getreten ist. Reifer und freier ist das Breitbild der „Madonna mit der h. Brigitta", welches man früher dem Giorgione selbst gab (I, S. 450). Durch wechselnde Gruppierung — bald ist die Madonna in die Mitte, bald auf eine Seite gerückt — durch reizende Motive aus dem Leben, die dann auch die Komposition bestimmen, weiß Tizian diesen Zusammenstellungen von Heiligen immer neues Interesse zu geben. Bald reicht der kleine Johannes dem Christkind Rosen (Uffizien Nr. 633), bald Kirschen, die es spielend der Mutter zeigt (Wien; Abb. 185). Der passive Zug Palmas weicht zurück

hinter die Anfänge eines kleinen dramatischen Spiels, Giorgiones Schwermut hat einer aufgeweckteren Lebensfreude Platz gemacht, und Tizians besondere Kunst kündigt sich an in der vollendeten Stoffmalerei und dem freudigen Glanz der vielen durcheinander leuchtenden Farben. Diese Form des Heiligenbildes, die er zunächst, fast darf man sagen, wie eine Antiquität übernimmt und in seinem eigenen Stil weiterführt, hat er auch später nicht aufgegeben. Fast jede größere Galerie zeigt eine solche Madonna, manchmal mit Stiftern, und darin tritt dann Tizians Eigentümlichkeit so kräftig hervor, daß man sie nicht leicht mehr mit Bildern Giorgiones oder Palmas verwechseln wird. An genrehaften Zugaben erfindet er stets neues. Er war mindestens fünfzig Jahre alt, als er die in Erfindung und Technik gleich vollendete „Madonna mit dem Kaninchen" (Louvre) malte. Hier hat die Mutter der heiligen Katharina das Kind gereicht und hält ihm zur Beruhigung den kleinen vierbeinigen Spielgefährten hin.



Abb. 186. Noli me tangere, von Tizian. London.

Die andre Bildergattung, die Tizian mit Giorgione verbindet, bezeichneten wir früher als „Landschaft mit Figuren" (I, S. 445). Mögen diese nun heilig oder weltlich sein, künstlerisch bleibt der Charakter aller dieser Bilder derselbe: die Zusammenstimmung der beiden Bestandteile ist für unsern Eindruck wichtiger als die mit den Figuren gestellte Historie. Auf dem kleinen Noli me tangere in London (Abb. 186) haben Christus als Gärtner und Magdalena nur die Wirkung einer stark betonten Staffage, die Landschaft bedeutet mehr, und sie stimmt in ihrer rechten Hälfte mit derjenigen überein, die Tizian auf Giorgiones Dresdener Venus (I, S. 441) anbrachte, woraus sich annähernd die Zeit des Noli me tangere ergeben wird. Damals

entstanden auch die schnell hingeworfenen Fresken in Padua, sämtlich Figurenlandschaften: „Joachim und Anna“ (Scuola del Carmine) und drei Antoniusgeschichten (Scuola del Santo), unter denen das „Zeugnis des Neugeborenen“, eine ganz volle Komposition mit fünfzehn Figuren, am stärksten an Giorgione anklingt. Betrachten wir hiernach das köstliche Bild der Villa Borghese (Abb. 187), das in diese Jahre gehören muß, so hat es ebenfalls noch nicht die volle Meisterschaft seiner reifen Hauptwerke. Der bekleideten Frau gibt ihre steife Faltentracht etwas schweres und unbeholfenes, und auch die schöne Nackte hat in ihrer Haltung noch einen Rest von Gebundenheit. Die zwei, die sich niedergelassen haben auf dem Rande des Brunnens, zu dem ein antiker Sarkophag hat dienen müssen, bedeuten einen Gegensatz, und darnach hat man erst in neuerer Zeit den Titel des Bildes gemacht; Ridolfi wußte noch nicht mehr zu sagen als: „Zwei Frauen an einem Brunnen und zwischen ihnen ein Kind, das sich im Wasser spiegelt.“ An das ewige Thema der Liebe wird man ja bei solchen Bildern zuerst und immer wieder denken, und darauf scheinen auch Einzelheiten zu deuten, wie der im Brunnenwasser plätschernde Amorino und die zum teil zerblätterten Rosen, vielleicht auch das Kaninchenpaar in der Landschaft, wiewohl das Kaninchen überhaupt Tizians Lieblingstier ist. Von einer himmlischen und einer irdischen Liebe handeln bekannte und beliebte Bücher der älteren Renaissancezeit, die 1505 erschienenen Asolani Bembos (I, S. 438) und Castigliones Gespräche über den vollendeten Weltmann. Dieser Titel Amor sacro e profano hat wenigstens das für sich, daß er uns einen dem Eindruck des Bildes verwandten Stimmungsklang mitteilt. Dächten wir uns dagegen nach einer neuesten Erklärung, daß hier Tizian nach Valerius Flaccus habe erzählen wollen, wie Venus Medea besucht und sie überredet, sie möchte ihr folgen in den Hain, wo Jason auf sie wartet: so müßten wir enttäuscht fragen, warum er denn das nicht wenigstens durch irgend etwas Handlung auszudrücken verstanden habe. Oder wäre nicht unter den Reitern und Jägern der Staffage oder auf dem reliefgeschmückten Sarkophag für den Künstler eine Gelegenheit gewesen, anzudeuten, wie wir die Hauptfiguren zu verstehen hätten? So haben wir nur ein schönes äußeres Dasein, ein Existenzbild, dessen Beziehung auf irgend einen Sinn — man nennt das ja gewöhnlich Allegorie — dem Besteller, dessen Wappen auf dem Sarkophag angebracht ist, natürlich ohne weiteres klar war. Es ist ja möglich, daß die venezianischen Maler viel häufiger, als man anzunehmen pflegt, ihre Anregungen bei den antiken Dichtern suchten. Dann hätte eben ihre Natur doch immer wieder gleichsam



Abb. 187. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Rom, Villa Borghese.

wider Willen das einzelne Faktum in etwas Zuständliches von allgemeiner Anziehungskraft umgesetzt. Der Reiz liegt hier gerade in dem Dämmerigen und Unbestimmten des Ausdrucks. Voll und reich mit etwas Architektur und Staffage kann sich auf der breiten Tafel die Landschaft entfalten. Die Farben sind tief und satt, der Vortrag ist flüssig. Die Stimmung ist nicht mehr, wie bei Giorgione, trübe und elegisch, sondern heiter und sogar prächtig. Das ist Tizians Stimmung! Das Bild könnte noch zu Giorgiones Lebzeiten gemalt worden sein. — Anstatt solcher an eine Novelle erinnernder Motive einer schönen Existenz, wie sie sein Genosse liebte, sucht sich Tizian fortan für Profanbilder deutlichere mythologische Gegenstände, die seinem Temperament mehr zusagen. Wir werden sie gleich kennen lernen. Es gibt aber noch ein liebliches Jugendbild von ihm, rein idyllisch mit den „drei Lebensaltern" (London, Bridgewatergalerie), die er ganz anders darstellt als Lotto (I, S. 463). Die Menschen bilden wieder die bedeutend hervortretende Staffage einer stimmungsvollen Landschaft: vorn rechts unter einem Baume weckt Amor zwei schlafende Kinder zum Spiel, gegenüber ruht ein Hirtenpaar im Grase, im Mittelgrunde sitzt ein Greis und betrachtet vor ihm ausgebreitete menschliche Gebeine. Die Landschaft hat denselben Charakter wie auf dem „Noli me tangere" und dem Bilde der Villa Borghese. Es gibt zwei Kopien von Sassoferrato (Rom, Villa Borghese und Pal. Doria), und Annibale Caracci hat die Hirtengruppe zu einer farbenreichen Schäferszene verarbeitet (Braunschweig Nr. 477). Im ganzen ist Tizian dieser kontemplative Zug fremd, und er macht aus solchem Gegenstand leicht auf irgend

eine Art etwas lebendigeres. Eigentümlich ist sodann für ihn, daß die Musik auf seinen Bildern nur noch selten erscheint; gewöhnlich musizieren bei ihm die Engel nicht mehr wie bei Giovanni Bellini. Dafür weiß er aber reichliche Harmonie in Bewegung und Licht zu geben. Er war übrigens auch nicht musikalisch, wie Giorgione oder Sebastiano del Piombo.

Abgesehen von dem Porträt, welches, bei Tizian eine Gattung für sich, uns zuletzt beschäftigen wird, zeigt sich uns seine frei und selbständig gewordene Kunst auf zwei Gebieten. Das eine gibt äußerlich den Ersatz für das Existenzbild Giorgiones und Palmas und hat statt dessen mythologische Gegenstände: Bacchanale und antike Liebesszenen, sodann Venusdarstellungen, jene bewegt und temperamentvoll, diese mehr ruhig und liebreizend. Der Stoffkreis sagte nicht nur der Neigung des Malers zu, sondern er entsprach auch vor allem den Wünschen seiner Besteller. Tizian malte mehr, als alle seine Vorgänger, für die kleineren italienischen Höfe, die ihn förmlich umwarben mit ihren Aufträgen. So hatte sich die Zeit geändert. Wir werden alle diese Profanbilder als „höfische Kunst" auffassen dürfen. Das zweite Gebiet machen Tizians Kirchenbilder aus, worin er sich nun ebenso eine neue, eigene Richtung suchte. Die schönsten malte er für die Kirchen Venedigs, das immer seine Heimatstadt blieb, obwohl Papst und Kaiser, Könige und Fürsten bemüht waren, ihn in ihre Dienste zu ziehen. Er war klug genug, sich nicht in die Abhängigkeit von Gönnern zu begeben, und hatte dafür den Vorteil, wenn er sie brauchte, ihnen gegenüber nicht hilflos, sondern als Bürger einer angesehenen Stadtrepublik zu erscheinen. Zum Pfalzgrafen ließ er sich vom Kaiser machen, aber Hofmaler zu werden, wie Giulio Romano in Mantua, verschmähte er. So konnte er seinen festen Wohnsitz behalten und doch seine vielseitigen Beziehungen pflegen, durch die er allmählich in Italien ein wichtiger Mann wurde, ein großer Herr, wie kein Künstler vor ihm. Persönliches Leben und künstlerisches Schaffen hängen hier eng zusammen. Für uns sind heute Tizians Bilder geschichtliche Ergebnisse, um deren willen wir die Zeit studieren. Seinen Bestellern waren sie oft nur Mittel für ganz andere Zwecke. Die Kunst trat in den Dienst der Diplomatie, und Tizian war lebenserfahren genug, zu wissen, daß es unter den Kunstkennern solche Rechner gab, aber wie oft mußte er doch diese Erfahrung wieder von neuem machen!

Ehe wir die Bilder betrachten, die er für Kirchen und Paläste malte,

müssen wir einen Blick in die Zeit tun und auf die äußeren Umstände seines Lebens und die Menschen seines Kreises. Nach 1530, wo er sich den sechzigen nähert, ändern sich allmählich seine Lebensverhältnisse.

Nach dem Tode Giovanni Bellinis (1516) bekam er dessen Amt als Makler am Deutschen Kaufhause, um das er sich bereits bei seines Lehrers Lebzeiten vergeblich beworben hatte. Dieses Amt gab seinem Inhaber außer einem festen Gehalt auch Gelegenheit zu mancherlei Aufträgen; so hatte er z. B. ein Bild zu malen, das jeder Doge bei seinem Abgange stiften mußte. Tizian schätzte den Erwerb und verstand ihm nachzugehen, ohne seiner Person etwas zu vergeben, und so wurde er mit der Zeit ein wohlhabender und angesehener Mann. Seiner Tochter Lavinia konnte er eine Mitgift von 2400 Dukaten geben und unter den Stücken ihrer Aussteuer die auf ihren Bildnissen erscheinende Perlenkette, die nach heutiger Schätzung wohl den zwanzigfachen Wert jener Summe haben könnte. Er war ein vollendeter Weltmann und den Freuden der Geselligkeit und der Tafel zugetan. Dem Kreise der Humanisten, die sich um den Buchdrucker und Verleger Aldus Manutius und dessen Sohn sammelten, stand er nahe, obwohl er sich an ihren Interessen nicht mit selbständigen Kenntnissen beteiligen konnte. Mit Bembo (S. 207), der vor und nach seinem römischen Aufenthalte in Venedig lebte, war er befreundet (er hat ihn mehrmals gemalt), ebenso mit dem Ge=



Abb. 188. Bildnis Aretinos (Ausschnitt), von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

schichtschreiber und Dichter Navagero, dem edelsten Vertreter venezianischer Bildung (S. 209). Ein besonders nahes Verhältnis fand er bald zu Pietro Aretino (Abb. 188), wohl dem geistreichsten, zugleich aber dem widerwärtigsten Pamphletisten, den es je gegeben hat, der 1527 aus Rom hatte flüchten müssen und nun unter dem Schutze der Republik weiter lebte und lästerte. Er war ein ausgezeichneter Unterhalter, und Fürsten und Könige wußten sich die Dienste seiner Feder durch klingenden Lohn zu erhalten. Tizian, der solche Reklame nicht nötig gehabt hätte, war er nützlich und vor allem als Gesellschafter angenehm. Tizian hat ihn gemalt und ihm andere Dienste erwiesen, und Aretino war ihm, soweit ein solcher Mensch beständig sein konnte, zugetan. Geschadet hat Aretino wenigstens Tizian nicht, und an Aretinos schlechten Streichen, seinen Intrigen gegen des Künstlers Fachgenossen, z. B. Raffael, hat sich Tizian nie beteiligt, so daß ihm aus dieser seltsamen Lebensgemeinschaft zum mindesten kein persönlicher Vorwurf erwächst.

Gleichzeitig mit Aretino kamen zwei andere Männer nach Venedig: der Bildhauer und Architekt Jacopo Sansovino, der hier eine glänzende Tätigkeit entfaltete und von nun an zu dem Kreise seines großen Malerkollegen gehörte, und Sebastiano del Piombo, Tizians jüngerer Schulgenosse, der aber längst nach Rom zu Michelangelo gezogen war (S. 190) und nun, infolge der Plünderung der Stadt durch die deutschen Landsknechte von dort weggetrieben, wenigstens einige Jahre in Venedig zubrachte (bis 1530). Durch ihn konnte Tizian von Michelangelos Kunst nähere Kenntnis nehmen und auch von den Kämpfen der beiden gegen die Schüler Raffaels erfahren. Mit Augen sehen sollte Tizian die Stätte dieses Kampfes und seine Denkmäler erst viel später, als alles das längst der Vergangenheit angehörte, und der König der Maler zu ganz anderem Zwecke mit einem Geleite des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino in Rom eintraf und vor Paul III. im Vatikan erschien (Herbst 1545). Sebastiano und Vasari führten ihn damals umher, Raffaels Fresken bewunderte er aufrichtig, und Michelangelo machte dem Venezianer, der ja nicht sein Nebenbuhler war, seine Aufwartung. Solche Gegensätze haben Tizians glückliches Leben nie gestört.

Kehren wir nach Venedig zurück, so meint man, — ob mit Recht, läßt sich nicht ausmachen — in den energischen Figuren seines „Petrus Martyr" (1530) einen damals durch Sebastiano vermittelten Anklang an Michelangelo wahrzunehmen. Um dieselbe Zeit verlor er nach kaum siebenjähriger Ehe seine Gattin. Eine Schwester und später seine Tochter Lavinia (Abb. 189)

bis zu ihrer Verheiratung führten ihm das Haus. Er bezog im äußersten Norden der Stadt, unweit der Kirche Giovanni e Paolo, ein geräumiges Quartier, zu dem später noch ein anliegendes Gartengrundstück hinzukam, darin sah er nun die durch Schilderungen von Zeitgenossen berühmt gewor-



Abb. 189. Lavinia, von Tizian. Berlin.

denen Gesellschaften von Herren und Damen um sich versammelt. Für die angesehenen Fremden, die Venedig besuchten, gehörte dies Künstlerhaus zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, und manchen fürstlichen Gast sah es unter seinem Dach.

Wie hatte sich das Aussehen Italiens geändert! Das Kunstleben Roms

hatte durch die Plünderung (1527) einen Schlag bekommen, von dem es sich nicht mehr erholen konnte. Von Raffaels Nachfolgern war der angesehenste, Giulio Romano, in Mantua gestorben (1546). Michelangelo machte sich mißmutig unter fortwährenden Störungen an die Ausführung seiner letzten Werke. Sebastiano ruhte schon lange auf den Erträgnissen seiner römischen Pfründe aus. Italien war noch immer erfüllt von den Kriegen, die Habsburg und Frankreich um das Erbe der mailändischen Herzoge führten, der Kirchenstaat und Neapel waren in Mitleidenschaft gezogen, und die Fürsten zweiten Ranges mußten hier oder dort Heerfolge leisten. Venedig litt am wenigsten unter diesem allgemeinen Unglück; sein Gebiet war wenigstens nicht unmittelbar von den Kriegswirren betroffen worden. Die Republik war zwar von ihrer früheren Höhe hinabgestiegen, und der Großtürke fing an ihre Flagge und ihren Besitz im Orient zu bedrängen, aber in den Privatverhältnissen machte sich das noch nicht geltend, und das Leben in Venedig war reich und prunkvoll wie zuvor. Dort also hatte Tizian seine sichere und behagliche Heimat. Seiner heiteren Kunst merkt man nichts an von der Schwere des nationalen Unglücks. Seine Werke sind Denkmäler ihrer Zeit und zum teil Zeugnisse aus einem italienischen Gesellschaftskreise, der das Leben immer noch von der leichten Seite nahm. Oder sie sind hervorgerufen durch die fremden Fürsten, den Kaiser und den König von Spanien, die zum äußeren Schmuck und zur Verherrlichung ihrer Erfolge auch die Kunst brauchten. Und da Tizian ohnehin immer mehr Bildnismaler wurde, und das Porträt für diese Zeit am wichtigsten war, so mußte ihm wohl alles zufallen. Seine Kunst hatte also bis zuletzt den großen Vorteil, daß sie mit der Zeit ging. Kirchenbilder endlich brauchte man in Venedig nach wie vor, und Tizian hat ihrer viele gemalt.

Von den religiösen Bildern, auf denen wir ihn eigene Wege einschlagen sehen, ist das früheste das Christusbrustbild mit dem Zinsgroschen (Dresden; Abb. 190). Die Farbe ist von dem feinsten Schmelz, die Ausführung von einer Sauberkeit und Zartheit, die man bei Tizian nicht erwarten würde, und der Typus des Christus mit dem durchgeistigten, etwas leidenden oder ermatteten schmalen Gesichte und der durchsichtigen Haut und mit dem seidenweichen Haar ist so tief aufgefaßt, wie niemals sonst bei einem Venezianer. Die Form des Brustbildes läßt nur die für den Ausdruck wesentlichsten Körperteile zu, Gesicht und Hände, und wir bekommen

nun den Vorgang scharf und ganz auf das Geistige bezogen, wie wir es bei Lionardo gewohnt sind, an den wir auch durch die Farbe mit ihrem ausgesprochenen Helldunkel erinnert werden. Dazu kommt als wesentlich mitwirkendes Motiv ein nach Form und Bewegung durchgeführter Gegensatz der zwei Hände. Wie ist Tizian zu dieser ihm sonst nicht eigenen Sprache gekommen? Er muß Gründe gehabt haben, hier besonders eindringlich zu reden, und er muß hier ein besonders feines Werk haben hervorbringen wollen. Es war nach Vasari für eine Schranktür in dem Arbeitszimmer des Herzogs Alfons I. von Ferrara bestimmt. Tizian hatte Anlaß, diesem seinem ältesten fürstlichen Gönner vor allen dankbar zu sein. Er malte viel für den Herzog, der früher vergeblich von Raffael Bilder zu bekommen gesucht hatte (S. 217). Die Anwendung der Geschichte vom Zinsgroschen: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gotte was Gottes ist“ steht noch jetzt auf den Goldmünzen des Herzogs in lateinischer Sprache zu lesen. Sein Leben gab ihm reichlich Gelegenheit, den Spruch zu bedenken. Gegen zwei Statthalter Gottes, Julius II. und Clemens VII., mußte er unablässig gerüstet auf der Hut sein, und schließlich blieb dem persönlich tapferen und kriegstüchtigen Manne doch nur übrig, sich unter den starken Schutz Kaiser Karls V. zu bergen, als dieser 1532 in Bologna Hoflager hielt. Es ist merkwürdig, daß dieses Schutzverhältnis auch zwei Tizianische Bilder zum Opfer forderte: das des Herzogs aus früheren Jahren, ein von den Zeitgenossen viel gepriesenes Kunstwerk, und das seines Sohnes, des Prinzen Ercole. Beide gefielen dem Kaiser ausnehmend, der Herzog mußte sie hergeben, und die Bilder wanderten



Abb. 190. Der Zinsgroschen, von Tizian. Dresden.

1533 nach Spanien.*) Tizian war dem Herzog seit dem Frühjahr 1516 bekannt, und älter braucht auch der „Zinsgroschen" nicht zu sein. Daß er um 1508 im Wetteifer gewissermaßen mit Dürer gemalt worden sei, beruht auf einer späteren, unbegründeten Meinung. Die feine, emailartige Ausführung hat nichts mit nordischer Detailmalerei gemein, sie ist die Folge einer besonderen Sorgfalt, die Tizian einem Bilde zuwandte, das der Herzog täglich vor Augen haben sollte.

Seine großen Kirchenbilder forderten von selbst eine andere Art des Vortrags. Was ihn hier im Wesen von Bellini und den Älteren unterscheidet, das läßt sich an den bedeutendsten dieser sehr zahlreichen Bilder leicht wahrnehmen. Einige Jahre früher, als den „Zinsgroschen", malte Tizian für S. Spirito (jetzt in S. Maria della Salute) den heiligen Markus thronend, vor ihm Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian (Abb. 192), eine nach dem Muster der Madonnenbilder angeordnete Heiligenversammlung, wie sie um dieselbe Zeit Giovanni Bellini und wenig früher Sebastiano in ihren berühmten Bildern in S. Giovanni Crisostomo (I, S. 424



Abb. 191. Bildnis Alfons I. von Ferrara (Ausschnitt), Kopie nach Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

*) Das Porträt des Herzogs mit der rechten Hand auf dem Kanonenrohr (Pal. Pitti Nr. 311; Abb. 191) ist die Kopie eines damals von Tizian gelieferten Ersatzstücks, wahrscheinlich von Dosso Dossi. Das Original ist in Madrid verloren gegangen, und der stehende bärtige Mann mit dem träumerischen Kopf, der die rechte Hand auf seinen Hund legt (Prado Nr. 452), stellt wohl den weicher angelegten Prinzen dar.

und II, S. 190) gegeben hatten. Bei Tizian ist alle Strenge, alles Enge in der Komposition geschwunden: man vergleiche den Petrus auf dem Votivbilde des Jacopo Pesaro (S. 259), die Figuren stehen und bewegen sich frei und in schönen Linien, das Licht fällt in breiten Massen ein und gruppiert die Gegenstände deutlich und groß, allmählich erst sucht sich das Auge die Einzelheiten, die den Eindruck des Ganzen nicht mehr beeinträchtigen. Das ist malerischer Stil auch im Kirchenbilde, und den entwickelt nun Tizian weiter bei Gegenständen, für die bis dahin das architektonisch komponierte Andachtbild auch in Venedig üblich gewesen war. — Auf der großen Tafel für den Hochaltar der Frari-Kirche mit der Himmelfahrt Mariä 1518 (jetzt Akademie; Abb. 193) ist der ursprünglichen Aufstellung entsprechend der Augenpunkt ganz niedrig genommen. Von unten herauf sehen wir schon in die Höhe zu der untersten Gruppe, den Aposteln, die, im Schatten und bereits etwas verkürzt, voller Bewegung nach der Mitte hin drängend, wahrnehmen, was sich über ihren Häuptern vollzieht. Das Auge wird durch diesen lebhaften Affekt weiter nach oben geleitet, wo Maria im vollen Lichte auf Wolken, von einem Kranze schöner Engel umgeben, emporschwebt. Und zwar wirklich schwebt, so wie es bis dahin keiner auszudrücken gewußt hatte, der einen ähnlichen Vorgang darstellen mußte, und auch viel später noch nicht Luini in seiner „Himmelfahrt Mariä“ (S. 56). Ein Jahr nach Tizian behandelte Raffael die Aufgabe in seiner Transfiguration edel in den Formen und dem Sinne nach einer Vision entsprechend (S. 236). Bei Tizian wird



Abb. 192. Heiliger Markus, von Tizian. Venedig, S. Maria della Salute.



Abb. 193. Mariä Himmelfahrt, von Tizian. Venedig, Akademie.



Abb. 194. Madonna der Familie Pesaro (ohne die Lünette), von Tizian. Venedig, S. Maria dei Frari.

der Eindruck von etwas wirklichem, mechanisch möglichem in noch höherem Grade erreicht. Maria steht auf den Wolken, die Falten ihres Kleides drücken eine Drehbewegung aus, ihr Mantel ist erfaßt von einem Wirbel,

der sie in die Höhe zieht zu Gottvater, welcher ganz oben, bloß im Brustbild, horizontal vorgeneigt und stark beschattet, sichtbar wird. Die Mechanik, die wir uns aus diesen einzelnen Teilen des Bildes suchend zusammenstellen, wirkt aber auf unsere Phantasie wie ein einziger Eindruck. Alles ist Leben und Bewegung, alles strebt nach oben, Schranken sind nicht mehr vorhanden. Das Wunderbare ist möglich geworden. Das wird aber mit bewirkt durch die Behandlung der Farbe und die Lichtführung, denen sich alles andere untergeordnet hat. Ganz gleichzeitig hat Correggio im Kloster S. Paolo zu Parma das Schweben und diese Putten, die Wolken und die Luftperspektive ebenso hervorgebracht. Die Elemente sind annähernd dieselben; bei Tizian, der ein Kirchenbild zu malen hatte, ist die erreichte Wirkung höher und feierlicher, bei Correggio ist sie sinnlicher. Die beiden Erscheinungen sind selbständig. Eine Einwirkung Correggios auf Tizian kann hier noch nicht angenommen werden.

An diese Vision schließt Tizian dann die alte Aufgabe der heiligen Konversation, aber in seiner ganz neuen Auffassung. An der Madonna des Hauses Pesaro (Venedig, Frari; Abb. 194) von 1526 soll er sieben Jahre lang gearbeitet haben. Er war der Familie verpflichtet, und man sieht dem Bilde auf den ersten Blick an, daß es sich hier um etwas wirklich großes handelt. Am Boden knieen die Glieder der Familie (links der alte Jacopo in Schwarz, rechts Benedetto im roten Damastmantel) unter der lorbeerbekränzten orangefarbenen Fahne mit dem Wappen Alexanders VI., zur Erinnerung an den Sieg über die Türken. Auf der mittleren Stufe einer mächtigen Säulenhalle sitzt Petrus, rechts über ihm am Sockel einer Säule ganz nach dem Bildrand hin die Madonna. Sie sieht nach links hernieder, das nackte Kind steht auf ihrem Schoße und wendet sich mit ausgelassener, schalkhafter Gebärde nach rechts dem schwärmerischen Blicke des h. Franz entgegen. Die Versammlung scheint sich hier zufällig im Freien vor der Kirche zusammengefunden zu haben, und so ist aus der architektonischen Komposition ein freies Spiel wohllautender Linien geworden. Über den Figuren ist hoher, leerer Raum. Zwischen den beiden Säulen hindurch sieht man ins Freie, und oben auf einer lichten Wolke spielen zwei nackte Engelkinder mit dem Kreuz. Ohne eigentliche Handlung geht hier doch die bloße Existenz wieder in lauter lebendigen Rhythmus über, und darüber breitet sich ein Glanz von Licht und Farbe, wie ihn Tizian auf keinem Kirchenbilde wieder erreicht hat. Weltliche, sinnliche Pracht und eine Stimmung des Überirdischen haben sich miteinander zu einem Ausdruck verbunden.



Abb. 195. Petrus Martyr, von Tizian. Nach einem Kupferstich.

Dieses von innen heraus dringende kräftige Leben und diese Schönheit vereinigt konnte nur Tizian geben, noch nicht Giovanni Bellini, und auch nicht Giorgione.

Dramatische Auffassung im eigentlichen Sinne, die er allein von allen Venezianern hatte, konnte er auf jenem Bilde nicht zeigen, wohl aber bei einer Aufgabe, die ihm bald darauf die Bruderschaft des Dominikaners Petrus, der einst im 13. Jahrhundert auf einer Dienstreise ermordet und darauf heilig gesprochen worden war, erteilte. Das 1867 verbrannte Altarblatt für die Kapelle jener Brüder in S. Giovanni e Paolo, das Martyrium Petri, wurde 1530 vollendet (Abb. 195). Es war, wie die zwei zuletzt betrachteten, ein Hochbild mit nur drei verhältnismäßig kleinen, aber sehr energisch wirkenden Hauptfiguren, über denen sich die hier zum erstenmale ganz selbständig behandelte Landschaft aufbaut. Sie nimmt teil an dem Ereignis mit ihrem ernst geröteten Himmel. Und oben über den Wipfeln der Bäume zerteilen sich die Wolken, und von Licht umflossen erscheinen zwei Engelknaben mit der Palme, zu denen Petrus, indem er den Todesstreich empfängt, emporblickt, während sein Genosse mit angsterfüllter Hast sich zur Flucht wendet. Die Figuren und die Landschaft sind hier völlig eins geworden in Komposition und in Stimmung, und gegenüber solcher Darstellung scheint uns die augenblickliche tiefe Wirkung eines erschütternden Vorganges keiner Steigerung mehr fähig zu sein.

Endlich mag uns noch ein in den folgenden Jahren entstandenes, acht Meter langes Breitbild zeigen, wie sich Tizian in der ruhig gehaltenen, zeitgeschichtlich aufgefaßten Darstellung der Legende mit vielen Figuren von seinen Vorgängern Gentile Bellini, Carpaccio oder Cima unterscheidet. Denselben Gegenstand, den die beiden letzten früher behandelt hatten (I, S. 428. 430), Mariä Tempelgang, hat Tizian sogar in den Einzelheiten des Hauptvorganges ebenso wiedergegeben (Akademie, aus einer Scuola; Abb. 196), aber in lebensgroßen Figuren und erhöht zu der vornehmen Erscheinung eines prächtigen venezianischen Zeitbildes. Alles ist lebendiger geworden als bei den früheren, die Venezianer sind auch nicht mehr bloß Zuschauer, wie die Florentiner auf den Fresken Filippos oder Ghirlandajos, sondern sie haben sich teilnehmend dem Gefolge der Maria in langem Zuge angeschlossen. Nicht der Gehalt eines Dramas, aber vollendete lebensvolle Schaustellung sollte hier gegeben werden, und die Farbenwirkung zeigt auch hier trotz einiger verunstaltenden Restaurationen Tizian noch in seiner ganzen Größe.



Abb. 196. Gruppe der Zuschauer aus Mariä Tempelgang, von Tizian. Venedig, Akademie.

Nach diesen Haupttypen der religiösen Gattung, die Tizian in sehr zahlreichen Bildern bis in sein hohes Alter weiter gepflegt hat, wenden wir uns zu einigen Darstellungen mythologischer Gegenstände. Der Welt des Altertums stand Tizian fremd gegenüber, fremder als beispielsweise Rubens. Es hätte ihm auch nicht in den Sinn kommen können, die Antike ernst und feierlich aufzufassen, wie es Mantegna kurz vorher in seinem „Triumph Cäsars“ getan hatte (I, S. 369). Sie war ihm keine Welt von selbständigem Inhalt, sie gab für ihn, ähnlich wie für Rembrandt, nur die Formen her, wenn seine Phantasie eine Richtung nehmen wollte, in der sich für ihre Gebilde innerhalb des modernen Lebens keine Einkleidung fand. Brauchbar war für ihn das Idyllische, alles was im Bereich der Hirten und Landleute lag, ihr Verkehr mit den mancherlei Naturwesen, auch den erdichteten, und das Treiben dieser mythologischen Geschöpfe selbst, — lauter Züge, zu denen sich die Menschen in hochkultivierten Zeiten gern durch Dichtung und Kunst zurückführen lassen. So hatte Giovanni Bellini sein „Bacchanal“ aufgefaßt, das Tizian soeben fertig gemalt hatte (I, S. 422). Es hing nun in einem marmorgetäfelten Zimmer des Castello Rosso zu Ferrara. Pastoral ist auch Lorenzo Costas „Musenhof“ (I, S. 390) gehalten, allerdings in dem feineren, ritterlichen Ton, den Ariost angegeben hat und den ja auch Tizian anzuschlagen versteht. Als diesem aber der Herzog drei Bilder in der Art jenes Bacchanals seines Lehrers für dasselbe Zimmer zu malen auftrug (1517), da ging er sofort wieder seinen eigenen Weg. Sein Blut ist heißer, er malt Leidenschaft und heftige Empfindung. Alles ist in Bewegung. Im Kreise der Bacchanten und Satyrn ist auch noch erlaubt, was unter Menschen nicht mehr erträglich zum ansehen wäre. Wo es dessen zuviel werden könnte, breitet sich höchstens ein Schatten darüber, aber kein Stück Baumkulisse stellt sich schützend davor. Das ist gesunde Natur, und die entfaltet nun alle Seiten: strotzende Kraft und weiche Anmut, ausgelassene Lust und schmeichelndes Spiel, und hinter dem Schöpfer dieser lebenatmenden Figuren bleibt der Landschaftsmaler und der Kolorist nicht zurück. Zuerst entstand das Venusfest, ziemlich genau nach einer Gemäldebeschreibung Philostrats, die der Herzog dem Künstler hatte zukommen lassen: zwei Nymphen, die dem Venusstandbild huldigen, inmitten eines Gewimmels tanzender und spielender nackter Kinder, alles höchst lebendig, aber verhältnismäßig zart und noch mit einem Anflug des Idyllischen (Abb. 197). Urkräftig wild und derbsinnlich ist das „Bacchantenfest“. Niemals wieder hat ein Italiener mit solcher Offenheit die Folgen der Trunkenheit ge-



Abb. 197. Das Venusfest (Teilstück), von Tizian. Madrid.

schildert. Hier liegen die Vorbilder des jungen Rubens. Er sah diese zwei Gemälde in Rom, wohin sie nach der Vertreibung der Este aus Ferrara der Kardinal Aldobrandini gebracht hatte, und er kopierte sie in seiner freien Weise, 1608 (jetzt in Stockholm), viel später gelangten sie dann als Geschenke an den König Philipp IV. nach Madrid (1638). Stark verputzt, machen sie doch noch heute einen großen Eindruck. Das dritte Bild wurde erst 1523 vollendet: Bacchus, an der Spitze seines aus dem Gebüsch hervorbrechenden Zuges, springt von dem leopardenbespannten Wagen, um die strandwärts entfliehende Ariadne zu haschen, das Motiv nach wenigen Versen Catulls, lebensvoll und warm und farbig (Abb. 198; erst 1806 aus Villa Aldobrandini in Rom nach England gekommen).

Bekannt ist der Einfluß Tizians, der gerade von diesen Bildern aus jahrhundertelang weiter gewirkt hat, und man wird finden, daß hier der Abstand des Künstlers von den älteren Venezianern am bemerkbarsten ist. Prinzipienerklärungen einer anders gewordenen venezianischen Kunst, womit die Malerei der Frührenaissance feierlich Abschied nimmt, um dem male-



Abb. 198. Bacchus und Ariadne, von Tizian. London.

rischen Stil der Hochblüte das Szepter zu überreichen (J. Burckhardt). Tizians natürliche Kraft und seine Gabe dramatisch zu gestalten zeigen sich hier am deutlichsten. Darum wundert es uns nicht, daß er bis in sein hohes Alter immer wieder zu solchen Stoffen und einer ähnlichen Behandlung zurückkehrt. Viele seiner späteren Gönner gaben ihm mit der besonderen Richtung ihres Kunstinteresses dazu reichlich Gelegenheit. Wir nennen nur das Wichtigste. Für Ottavio Farnese malte er um dieselbe Zeit, als das Oberhaupt der Familie, Paul III., ihn im Vatikan empfing, die ruhende Danae, nicht mehr wie früher die Venus als einfach hingestreckte Liegefigur, sondern bewegt durch Gegensätze der Gliedmaßen, wie sie zuerst Michelangelo an den „Tageszeiten" seines Medizeerdenkmals gegeben hatte: Neapel (1546; Abb. 199). Mindestens noch dreimal wurde der Gegenstand in seiner Werkstatt wiederholt, mit den stärksten Akzenten in dem Wiener Exemplar, wo



Abb. 199. Danae, von Tizian. Neapel.

an die Stelle des Amor hinter die Danae eine Alte gesetzt ist, die den kostbaren Regen in einer goldenen Schüssel auffängt. Ein anderes in Petersburg, angeblich aus dem Besitz des Kardinals Granvella, mit einem veränderten Danaetypus, zeigt uns die Alte am Fußende des Lagers. Ebenso das dritte, wo sie den Goldregen in ihre Schürze aufnimmt und neben der Danae noch ein Hündchen liegt (Madrid); Philipp II. erhielt es um 1554. So zahlreich waren die Liebhaber des pikanten Vorwurfs. Gleich nach dem Empfang dieses Bildes bekam Philipp in London, wo er sich als zeitweiliger Titularkönig von England aufhielt, noch ein anderes, „Venus und Adonis". Die Göttin hält den mit seinen Hunden enteilenden Jäger umarmend zurück, höchst lebendig gezeichnet und beleuchtet, in bräunlich gehaltenem Farbenton; im Hintergrund Landschaft und Himmel (Madrid, eine Wiederholung in London aus Palazzo Colonna in Rom). In seinem Begleitbrief sagt der Künstler, er habe diesmal mit Bedacht die Frauengestalt von der Rückseite genommen, damit, wenn beide Bilder in einem Zimmer hingen, der Beschauer einen vielseitigeren Anblick habe. Zugleich kündigt er noch zwei weitere Mythologien, die nicht mehr erhalten sind, an, sowie ein

höchst erbauliches Werk, wahrscheinlich das erst zehn Jahre später nach Madrid gelieferte große Abendmahl (jetzt im Escorial). Vielseitigeren Genuß konnte der Auftraggeber nicht verlangen! Zwei Wunderwerke in der Darstellung des Nackten und der lichtumflossenen Landschaft trafen ferner für den König 1560 in Spanien ein: Diana und Aktäon (Abb. 200) und „Diana und Kallisto" (jetzt in London, Bridgewatergalerie). Das be-



Abb. 200. Diana und Aktäon, von Tizian. London, Bridgewatergalerie.

wegte Leben der Figuren nach Ovids Schilderung, die Wirkung des vertieften Raumes, das Einzelne der Landschaft, Gebüsch, Wasser, Ferne und der blaue, sonnige Himmel, alles ist in diesen herrlichen Bildern beisammen und auf eine Vollkommenheit gebracht, wie sie bis dahin Tizian nicht erreicht hatte. Er war nun einige achtzig Jahre alt. Und doch steigert sich seine Kunst noch in der nicht lange darauf nach Madrid gelieferten Venus del Pardo, die der König als das wertvollste Stück seiner Sammlung ansah, einer Landschaft im Charakter der Umgegend von Cadore mit lebensgroßen Figuren (Louvre; Abb. 201). Karl I. brachte das Bild 1623 als Geschenk mit



Abb. 201. Jupiter und Antiope (Teilstück), von Tizian. Louvre.

nach England, auf Umwegen kam es unter Ludwig XIV. nach Paris, wo es bald durch Brand stark beschädigt wurde, und in neuerer Zeit mußte es von Grund auf restauriert werden. Auch in diesem Zustande behauptet es seinen Platz als die vollendetste Mythologie Tizians. Unsere Abbildung gibt von rechts her den größeren Teil der ungewöhnlich breiten Leinwand mit der schlummernden Antiope, deren Figur an Giorgiones Dresdener Venus erinnert, am Waldeingange. Ihr hat sich Jupiter in Satyrgestalt genähert. Im Walde sitzen ganz für sich Nymphe und Satyr, während aus dem Dickicht laut ein fröhlicher Jagdzug hervorbricht. Auf dieser bewegten Seite herrschen starke Lokalfarben, aber den Hauptakzent hat doch die lauschige Szene rechts in dem Schmelz und Schimmer einer duftigen Tonmalerei, wo der sonnenbestrahlte Frauenleib aus dämmerigen Halbschatten hervorleuchtet.

Auf diesem Gebiete hatte Tizian nur einen seinesgleichen, Correggio, und die beiden haben sich sogar einmal von Angesicht gesehen, 1530 in Parma. Vier Jahre darnach starb Correggio. Sein Erbe war Tizian.

Diese mythologischen und, wenn man will, auch in einem gewissen Sinne pastoralen Darstellungen waren für fürstliche Personen bestimmt und trugen selbstverständlich dem Geschmack ihrer Besteller Rechnung. Insofern erkennen wir darin etwas von dem Geiste der Zeit und ihrer Gesellschaft. Aber sie enthalten doch nichts, was dem Leben dieser Gesellschaft unmittelbar angehört. Eine andere Klasse von Bildern hängt enger mit der Zeitgeschichte zusammen. Tizian bedient sich auch hier oft der mythologischen Einkleidung, er malt z. B. eine Venus, die sich aber in ihrer ganzen Erscheinung ohne weiteres als eine Dame der Zeit vorstellt, auch wohl die Züge einer bestimmten Frau angenommen hat. Oder er umgibt bestimmte Persönlichkeiten mit mythologischen Figuren, mit Personifikationen und allegorischen Zutaten, er erweitert also das Porträt nicht nur, wie später die Niederländer, zum Sittenbilde, sondern er erhebt es in eine ideale oder phantastische Sphäre, die dem Verlangen der damaligen höheren Gesellschaft zusagte. Manchmal verschwindet auch wieder, für unser Auge wenigstens, das Porträt aus diesen Darstellungen, und wir sehen auf einem solchen Bilde mit unserer Kenntnis nur noch ein feines Spiel mit mythologischen Figuren, hinter dem vielleicht ein zeitgeschichtlicher Sinn verborgen sein mag. Diese eleganten, zierlichen, etwas akademisch angehauchten Schildereien, die ja dann

später in der italienischen Kunstgeschichte zu einer wahren Landplage geworden sind, unterscheiden sich wesentlich von den früher betrachteten Bacchanalien. Sie sind ein mehr abstraktes Erzeugnis der verfeinerten künstlerischen Phantasie und konnten nur in einer überkultivierten Zeit entstehen und in einer übermäßig verfeinerten Gesellschaft Verständnis finden. Wir bezeichneten das alles schon früher als höfische Kunst. Es steht in einem deutlichen Gegensatze zu dem „heiligen Genre", das sich aus dem Kirchenbilde entwickelt hat, und auch zu dem weltlichen Existenzbilde der älteren, giorgionesken Weise Tizians. Diese „höfische Kunst" ist weniger poetisch und gedankenreich, ihre Stimmung ist die des duftenden Boudoirs oder eines geistreichen Zeitvertreibes, oder sie liegt auch bisweilen nur in dem rein Malerischen und in den glänzenden Kleiderstoffen und Vorhängen.

Wer solche Bilder malen wollte, der mußte mit dem Leben dieser Kreise sehr vertraut sein und ihres Umganges würdig befunden werden. Tizian ist das wie keinem zweiten Maler zu teil geworden, er erreichte es allmählich, daß er auch den Höchsten gegenüber nicht mehr bloß als Künstler, sondern auch als Person gerechnet wurde, und er war, wie man aus seinen Briefen an die hohen Herrschaften sieht, lebensklug genug, sich so bescheiden zu zeigen, wie es die Lage jedesmal erforderte. Wir müssen der Geschichte seines gesellschaftlichen Wachstums etwas näher nachgehen, weil es nur so gelingen kann, seinen Bildern die ihnen wahrscheinlich zukommende Stelle anzuweisen.

Bald nach dem Tode seiner Frau und nachdem er seine schönsten Kirchenbilder geschaffen hatte, trat ein Ereignis ein, welches sein Verhältnis zu der höfischen Kunst vor der Welt öffentlich bestätigte. Karl V. hatte ihn an seinem Hof in Bologna im Winter 1532 auf 33 um sich, überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen und ernannte ihn zum „Pfalzgrafen" (seiner Residenz im Lateran), womit wichtige Privilegien des hohen Adels und äußere Dekorationen verbunden waren. Der Kaiser hielt sich schon seit einigen Jahren in Italien auf und war 1530 in Bologna gekrönt worden. Auf Tizian war er aufmerksam gemacht worden durch den jungen Kardinal Ippolito Medici, der die Hilfstruppen seines päpstlichen Vetters zum kaiserlichen Heer kommandierte und Tizian zu sich ins Lager rief, — sowie durch einen anderen Gönner des Malers, den Herzog von Mantua. Federigo II., Isabellas Sohn, war eine der zuverlässigeren Stützen des Kaisers, der ihn bei seinem Besuche in Mantua (1530) zum Herzog erhoben hatte. Er galt für ein Wunder von Begabung (S. 176) und war jedenfalls vielerlei höheren

Interessen zugänglich. Mit seiner Mutter teilte er die Liebe zur Kunst. In der Art, wie er diese zu äußern pflegte, erinnert er mehr an seinen Vater, für den das mit zum äußern Glanze des Hauses gehörte. Mit Tizian, der zuerst 1523 auf wenige Tage nach Mantua kam, stand er bald in einem sehr vertrauten Verhältnis. Er verehrte ihn als Künstler und stellte sich menschlich manchmal mit ihm auf gleichen Fuß, während er seinem Hofmaler Giulio Romano kurzer Hand fürstliche Ungnade und Strafe androhte. Briefe bis in die dreißiger Jahre lassen auf lebhafte Beziehungen Tizians zu dem Mantuaner Hofe schließen, und von den damals nach Mantua gelieferten Bildern ist noch mancherlei vorhanden. Wir sehen daraus, daß auch noch die Markgräfin Isabella mit dem alten Interesse an diesen Dingen teil nahm. Tizian verdankte dies Verhältnis dem Herzog Alfons von Ferrara, mit dem er seit 1516 bekannt war und der den Maler an seine Schwester und seinen Neffen empfohlen hatte. Wir haben schon eine Reihe von Bildern kennen gelernt, die Tizian für den Herzog malte. Damals lebte Ariost am Hofe von Ferrara und stand mitten in seiner dichterischen Tätigkeit (S. 210). Auch er kam mit Tizian vielfach in persönliche Berührung. Wie nahe liegt es doch, von allen diesen Beziehungen etwas in Tizians Werken zu suchen!



Abb. 202. Mädchen mit Spiegeln, von Tizian. Louvre.

Das Halbfigurenbild eines sehr schönen Mädchens, das wie Venus Toilette macht, und eines in das Halbdunkel des Hintergrundes zurückgezogenen Kavaliers, der ihr dabei zwei Spiegel hält (Louvre; Abb. 202), hat wohl etwas von der Stimmung Ariosts. Man möchte darin das Porträt des Herzogs Alfons I. sehen und der Laura Eustochio, seiner Geliebten nach dem Tode der Lucrezia Borgia (1519). Der Mann hat indessen nicht die geringste



Abb. 203. Ruhende Venus, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 1117.

Ähnlichkeit in den Zügen mit dem Herzog. Die Deutung ist also fehlgegangen, aber das Bild gehört zur höfischen Kunst und es kann auch etwa in die von dieser Meinung vorausgesetzte Zeit (nach 1520) gehören.

Dagegen ist uns einiges der Art erhalten, was sicher mit dem Hofe von **Urbino** zusammenhängt. Vor allem die berühmten zwei Breitbilder der „ruhenden Venus" in der Tribuna der Uffizien, die aus Urbino stammen. Beide versetzen uns äußerlich in das Leben der vornehmen Frauen. Aber auf dem einen (Nr. 1108) ist die ruhende reifer im Alter und nach Art einer Idealgestalt gegeben, auch mit einem zierlichen Amorino, der sie liebkosend umfaßt, verbunden, und die Szene ist ins Freie, auf eine Veranda verlegt: auf der Brüstung sitzt ein Rebhuhn, das vom Fußende des Lagers her ein kleiner Schoßhund anbellt. Auf dem andern (Nr. 1117) ist sie jünger, hat Porträtzüge, und die Umgebung, der Hausrat sowie die Kammerfrauen, die sich an der Kleidertruhe zu schaffen machen, erinnern an ein bestimmtes tägliches Leben und an das genommene Bad. Diese liegt auf weißem Linnen, wie die Dresdner Venus Giorgiones, und mit derselben Richtung, nach rechts, während jene andere mit den Füßen nach links gerichtet ist; sie sollten als Gegenstücke aufgehängt werden können. Diese zweite

Venus hat die Züge der Herzogin Eleonore (Abb. 203). Was hat das zu bedeuten? Zunächst ganz gewiß nicht, daß der Maler die Herzogin in dieser Art studiert und in dieser Form porträtiert hätte, so daß man alsdann nach dem Aussehen und Alter der Dargestellten einfach (mit Thausing) die Zeit der „Sitzungen“ berechnen könnte. Denn um die Zeit, wo das hätte ge-



Abb. 204. Francesco Maria, Herzog von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 605.

schehen müssen, — spätestens 1515, da die Herzogin 1493 geboren wurde — kannte Tizian die Herrschaften von Urbino noch gar nicht. Ebensowenig stellt das Bild eines „Mädchens im Pelz“ mit entblößten Schultern (Wien Nr. 506) die Herzogin dar; das Urbild steht gesellschaftlich viel tiefer. Man kann nur sagen, daß Tizian, als er dieses und die eine „Venus von Urbino“ (Nr. 1117) malte, dort weniger, hier deutlicher die Züge der Herzogin vorschwebten. Das auszudrücken hatte nach den Anschauungen der Zeit für die

Beteiligten nichts anstößiges, und daß das Verhältnis so lag, mögen uns Tizians weitere Beziehungen zu dem Hofe von Urbino klar machen. Die Herzogin war eine Tochter Isabellas und die Schwester Federigos von Mantua. An ihrer Verheiratung nach Urbino hatte man in Mantua ein politisches Interesse, seit Julius II. Papst war. Denn sein Neffe Francesco



Abb. 205. Eleonore von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien Nr. 599.

Maria della Rovere war von dem kinderlosen Guidobaldo I. adoptiert worden (1504). Darauf folgte die Verlobung (1505) und ein Jahr nach der Thronbesteigung des jungen Herzogs die Vermählung (1509). Die wunderschöne sechzehnjährige Frau ging keinem leichten Leben entgegen, und politische Sorgen, die ihre Mutter mit männlichem Mute trug, blieben auch ihr nicht erspart. Der folgende Papst, Leo X., vertrieb die Rovere aus Urbino, und erst nach seinem Tode konnten sie zurückkehren (S. 208). Francesco Maria

mußte viel im Felde liegen, war aber auch ein Kriegsmann aus Neigung, wie sein Oheim, Papst Julius II. Er war nicht groß von Gestalt, aber stark und kühn, energisch und sogar gewalttätig. Schon als ganz junger Mensch ließ er den Geliebten seiner Schwester unter seinen Augen ermorden, weil dieser gegen die Ehre des Hauses gehandelt hatte und ihm die Braut abtrotzen wollte. Wir haben ihn bald darnach als General seines Oheims angetroffen (S. 175). Seit er in sein Land zurückgekehrt war, stand er als venezianischer General gegen den Papst auf seiten des Kaisers, und als Karl V. nach dem Frieden von Clemens VII. in Bologna gekrönt wurde (1530), ließ der Herzog Goldmünzen schlagen, auf deren Revers der Wechsel seines Glückes schön versinnbildlicht ist durch eine Palme mit der Inschrift inclinata resurgo. Acht Jahre später starb er, wie man sagte, an Gift. Er sollte gerade gegen die Türken als kaiserlicher General ins Feld ziehen. So in voller Rüstung hat ihn, als er in Venedig war, Tizian gemalt (1537), mit dem energischen Kopf und dem fuchsblonden vollen Bart, wie solcher damals wieder Sitte war, — das ältere Geschlecht der Renaissancefürsten geht glattrasiert — (Uffizien; Abb. 204). Wenn das Gegenstück dazu (Abb. 205) gleichzeitig gemalt worden ist, so war die darauf dargestellte Herzogin erst 44 Jahre alt. Sie sitzt mit einem Schoßhündchen, ihre Züge sind gealtert, der Ausdruck ist sorgenvoll, Tracht und Haltung äußerst vornehm. — Wenden wir uns nun wieder zurück zu der ruhenden Venus unserer Abbildung, mit den Zügen der Herzogin, so werden wir das Bild seinem Stil nach in die Jahre bis 1530 setzen dürfen. Damals war Tizian jedenfalls bei Hofe eingeführt, und er konnte die Züge der Herzogin in ihre frühere Jugend zurückübersetzen, wenn es ihm für seine Venus passend schien.

Dieselben Schmuckstücke wie diese Venus und wenigstens eine große Gesichtsähnlichkeit mit ihr hat ein stolzes Frauenbild, in dem man eine Zeitlang mit Thausing die Herzogin von Urbino hat erkennen wollen. Die Bella des Palazzo Pitti (Abb. 206) ist kein Idealbild, sondern, wie der erste Blick lehrt, ein bestimmtes Individuum. Keine freigedachte Halbfigur mit irgend einer interessanten Bewegung, sondern eine in schlichter Haltung aufrecht stehende Frau, die sich in ihrer äußerst kostbaren Tracht hat porträtieren lassen. „Daß sie repräsentiert, vergißt man über dem Reiz der Züge und dem wunderbaren Geschmack des Kostüms, diesem Gesang von Meerblau, Violett, Linnen und Gold; alles das huldigt nur der Herrlichkeit des lieblichen Hauptes" (J. Burckhardt). Wir sehen in ihr eine vornehme Venezianerin, die Tizian um 1530 oder wenig später gemalt haben wird.



Abb. 206. Die Bella, von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

Es folgt eine Reihe von Venusbildern in geänderter Auffassung und äußerer Anordnung. Bald ist die Nackte liegend dargestellt, schlummernd in Darmstadt, oder auf ihrem Lager ruhend zweimal in Madrid, wo am Fußende ein Kavalier in spanischer Tracht, vom Rücken gesehen und sich umwendend, vor einer Orgel sitzt; der Blick geht ins Freie auf eine einsame Parkland-

schaft mit schnurgeraden Reihen von Pappeln oder Cypressen. Diese beiden Bilder haben die Liegerichtung der zuerst genannten Venus von Urbino (Nr. 1108), und das eine (Abb. 207) hat sogar dieselbe Gestalt der Nackten mit dem Amorino, wogegen auf dem anderen eine unedle, kurzhalsige Frau mit ihrem anspringenden Hündchen spielt (Prado Nr. 459). Bald sitzt sie stolz aufgerichtet in halber Figur, von zwei Amoretten bedient mit Spiegel und Kranz (Petersburg). Zahlreiche späte Kopien zeigen uns, wie nachhaltig das Verlangen nach allen diesen Sujets gewesen ist.

Tizian ist, wie Palma Vecchio, der Maler der schönen Frauen geworden, aber er bleibt nicht, wie dieser es gewöhnlich tut, bei der Darstellung der äußerlichen, gleichmäßigen und geistig wenig tiefen Schönheit stehen, sondern seine Auffassung ist höher und mannigfaltiger und, wo sie sich dem Porträt nähert, vor allem auch kräftiger. Hier kommt ihm, wie wir gesehen haben, Sebastiano oft gleich (S. 190). Tizian weiß ferner durch Zutaten, durch die Umgebung und durch Gruppierung mit anderen Figuren poetische Wirkungen zu erzielen, während Palmas Schönheitssinn sich an den Äußerlichkeiten der Toilette und an dem Glanz der Farbe genügen läßt. Tizian versetzt uns durch seine schaffende Erfindung in immer neue Stimmungen. Ein Beispiel einer solchen dichterischen Schöpfung, die das Leben, aus dem sie hervorgewachsen ist, verklären will, ist die „Allegorie des d'Avalos". Auf einem Halbfigurenbilde, das in mehreren untereinander verschiedenen Exemplaren vorkommt (Louvre; zwei in Wien), sehen wir ein Ehepaar hohen Standes, umgeben von jugendlichen Idealfiguren, einem Amor und einer Lautenspielerin (Wien) oder einer Viktoria (Louvre). Die Stimmung ist elegisch, der Mann steht gerüstet und scheint Abschied zu nehmen; wer weiß, ob er wiederkehrt? Die Dame blickt vor sich nieder, auf ihrem Schoße liegt eine Glaskugel, das Sinnbild des Glückes; die idealen Begleiter suchen sie zu trösten oder zu erheitern. — Natürlich konnte ein solches Bild nur gemalt werden, wenn die traurigen Ahnungen sich nicht erfüllten, und man sich ihrer nachher im Glück erinnern durfte. Und wenn die Idee des Künstlers so glücklich war, wie hier, so fand das Ereignis noch nachträglich Teilnahme, und was ursprünglich ein Familienbild hatte sein sollen, wurde nun für andere feinsinnige Liebhaber zu einem Kunstwerke von ideellem Wert. So wären die Wiederholungen zu erklären. Es lag nahe, nach den Personen des dargestellten Vorgangs zu suchen, und man glaubte sie gefunden zu haben in dem jüngeren



Abb. 207. Venus mit dem Orgelspieler, von Tizian. Madrid Nr. 460.

d'Avalos*), der 1532 vom Kaiser das Kommando gegen die Türken erhielt, und seiner Gemahlin Maria von Aragon. Aber wir haben das sichere Bildnis dieses prunkliebenden und vielgenannten Kavaliers unter anderen auf der arg zerstörten „Allocution" von 1541 (Madrid), und zu dem stimmt das Porträt des Mannes auf der „Allegorie" nicht. Die Deutung ist also falsch, aber das Verständnis des Bildes ist doch in der angedeuteten Richtung zu suchen. — In seinem höchsten Alter hat Tizian noch einmal die Komposition der „Allegorie", aber ohne Porträtfiguren, zu einem sehr graziösen und musterhaft gemalten Breitbilde verwendet: Amor steht gelehnt an den Schoß der Venus, die ihm die Augen verbindet; ein zweiter Amorino flüstert der Venus etwas zu, zwei weibliche Gestalten bringen Bogen und Köcher herbei (Rom, Villa Borghese). Vielleicht hatte auch dieses Bild, welches uns nur als ein poetisches Kunstwerk erscheint, für den Empfänger noch eine besondere Beziehung.

*) Don Alfonso, Marques del oder de Vasto, Governatore von Mailand † 1546. Sein Oheim Don Ferrante, Marques von Pescara, war mit Vittoria Colonna verheiratet.

Das Einzelbild einer bestimmten schönen Frau hatte nicht nur für die Angehörigen seinen Wert, sondern auch für Liebhaber, denen die dargestellte Person gleichgültig sein konnte, die aber nach irgend einem Gegenstande höherer Schönheit suchten. Tizian erwähnt in seinen Briefen bisweilen solche Bildnisse Kunstfreunden gegenüber, denen an der betreffenden Persönlichkeit nichts gelegen sein konnte, und wenn der Herzog von Mantua 1530 die Gräfin Pepoli um die Vergünstigung bittet, ihr Kammerfräulein durch Tizian malen lassen zu dürfen, so liegt es ihm natürlich ebenfalls nur an der von dem Persönlichen losgelösten Schönheit, womit er in diesem Falle dem Sekretär Kaiser Karls V. eine Aufmerksamkeit hat erweisen wollen. Von solchen etwas allgemeiner aufgefaßten Frauenbildnissen, deren Originale nicht dem Gesellschaftskreise der Empfänger anzugehören brauchten, ist ein hervorragendes Beispiel die Flora der Uffizien, eine bis zum Gürtel dargestellte junge Frau mit blondem Haar (Abb. 208). Sie hält mit den ausgestreckten Fingern der linken Hand das herabgleitende leichte Gewand an sich und blickt mit dem leise gewendeten Kopfe nach rechts hin, als ob wir dort eine uns verborgene Beziehung suchen oder erraten sollten zu den Blumen, die sie in ihrer rechten trägt. Der Typus erinnert uns an die schöne Nackte der „himmlischen und irdischen Liebe“ (S. 263). Trotz der schlechten Erhaltung der Malerei fühlen wir den fließenden Rhythmus einer zu freier Höhe entwickelten Kunst. Scheinbar befinden wir uns hier in dem Palmaschen Kreise; aber die Dargestellte ist weniger selbstgefällig, sie ist geistiger, idealer aufgefaßt, als es in Palmas Art liegt. Über welch eine Weite der Auffassung Tizian gebot, sieht man am besten an den Bildern



Abb. 208. Flora, von Tizian. Florenz, Uffizien.

seiner Tochter Lavinia. Einmal hat er sie als Braut im weißen Kleide dargestellt, wohl nicht lange vor 1555, als er schon nahe an achtzig war, dann noch etwa zehn Jahre später, als verheiratete Edeldame in schwerem, dunkelgrünem Oberkleide. Beide Bilder (Dresden) stammen aus dem Besitz



Abb. 209. Tochter des Roberto Strozzi, von Tizian. Berlin.

der Este, sie sind also schon von diesen als Gegenstände von selbständigem Schönheitswerte gewürdigt worden. Etwas später als das erste Bild, hat Tizian ferner die Züge seiner Tochter geradeswegs zu einem Gattungsbilde benutzt, als er ihr die mit Blumen und Früchten gefüllte silberne Schüssel in die Hände gab (Berlin; oben S. 267). Die prächtig breite Malerei, das

Kleid von Goldbrokat mit weißem Schultertuch vor dem roten Vorhang in einer abendlich gestimmten Landschaft, macht, obwohl die Farbe gelitten hat, eine große Wirkung. Eine in den Farben veränderte Wiederholung zeigt uns dieselbe Gestalt als Salome mit dem Haupte des Täufers in der Schüssel (Madrid). Als bloßes Familienporträt gedacht, ist endlich die kleine Tochter Roberto Strozzis, ganz in Weiß, von 1442 (Berlin; Abb. 209) sehr bedeutend aufgefaßt. Daß der Blick in die Ferne geht, anstatt den Beschauer zu treffen, ist ein glücklicher Zug. Denn nun sehen wir uns weiter um, erblicken den prächtig gemalten roten Vorhang und darunter das Relief mit den tanzenden Flügelputten, beides echt tizianisch, und über das Postament weg sehen wir in die Parklandschaft mit einem Schwanenteich vorne, und hinten auf die abschließenden norditalienischen Berge. Ein anderer Maler wäre auf diesen Reichtum von Erfindung bei einem Kinderbildnis schwerlich gekommen. Aber was alles Tizian in einem Kinderkopf mit ein wenig Büste dazu ausdrücken kann, sieht man an dem „Jungen Jesuiten" (Wien) mit dem demütig-zutraulichen Blick im Profil und der auf die Brust gelegten rechten Hand. Man meint darin den 1542 gemalten elfjährigen Ranuccio Farnese zu sehen, den Sohn Pier Luigis und Enkel Pauls III., der damals in Venedig erzogen wurde. Jedenfalls ist es ein kleines Meisterwerk der Charakteristik.

Wir sind nun zu dem eigentlichen Porträt gelangt, dem Tizian seine Tätigkeit in einem Maße, wie kein andrer italienischer Maler seines Ranges, zugewandt hat, namentlich seit dem Beginn der dreißiger Jahre, seit der Zeit also, wo er zu der Gunst der Höfe von Ferrara, Mantua und Urbino noch die des Kaisers gewonnen hatte (S. 285). Wären uns alle männlichen Bildnisse von Tizians Hand erhalten, so hätten wir jetzt eine Sammlung von berühmten Zeitgenossen, wie sie keine andere Zeit einem einzigen Künstler zur Verfügung gestellt hat. Das Vorhandene genügt wenigstens, in ihm den größten italienischen Bildnismaler noch zu erkennen. Wir beginnen mit den Bildern der Könige.

Die erste Ausführung der in Bologna während des Winters 1532 auf 33 von Karl V. genommenen Aufnahme in Waffenrüstung ist später in Spanien verloren gegangen, wohl aber ist eine zweite erhalten, die den Kaiser im Staatskleide, weiß und schwarz, vor einem dunkelgrünen Vorhang stehend, vom Kopf bis zu den Füßen, und ihm zur Seite einen großen Hund zeigt (Madrid).

Uns erscheint das Bild heute steif und kalt. Seinem Original muß es gefallen haben. Denn es trug dem Maler die früher erwähnten Ehren ein. Dann wurde Tizian wieder 1548 zum Kaiser auf den Reichstag nach Augsburg berufen und später noch einmal 1550. Er entschloß sich schwer zu diesen Reisen. Die erste brachte ihm eine Menge von Aufträgen, da zahlreiche große Herren von ihm gemalt zu sein wünschten; bei dem zweiten Aufenthalt entwarf er unter anderem die 1554 abgelieferte „Dreieinigkeit Karls V.", ein großes allegorisierendes Gemälde mit vielen bewegten Gestalten, später la gloria benannt (Madrid). Mit der Zahl 1548 ist das sprechende Porträt bezeichnet, das den Kaiser wieder bis zu den Füßen, aber sitzend darstellt (München) und das den Eindruck einer sehr eindringlichen Ähnlichkeit gibt. Der hagere, eckige Mann mit dem häßlichen, stark gealterten Gesicht ist ganz in Schwarz gekleidet, die Figur seitwärts bis an den Bildrand geschoben. Eine gelbdamastene Wand im Rücken, ein breiter Landschaftsausschnitt, ein scharlachroter Fußteppich und der rote Sammet des Lehnstuhls geben der Gestalt eine so lebhafte Folie, daß wir ihre Einfarbigkeit nicht mehr störend empfinden und das ganze Bild im höchsten Maße koloristisch auf uns wirkt. Zu derselben Zeit entstand auch das „erste Reiterporträt der Welt", wie es einmal unser erster Kunsthistoriker genannt hat (Madrid; Abb. 210). Aber das mühsam bewegte, braune Tier hat doch viel von einem Schaukelpferde, und der Sitz des Reiters ist schlecht; Tizian war kein Pferdemaler. Das Bild ist durch Feuer und Restauration verdorben. Trotzdem bleibt das Ganze noch ein großer Eindruck. Geharnischt mit roter Helmzier und Schärpe, den Kopf etwas zurückgelegt, reitet der Kaiser vom Waldrand her in die weite Ebne. Das Pferd setzt zu kurzem Galopp an. Gedacht ist an



Abb. 210. Karl V., von Tizian. Madrid.



Abb. 211. Philipp II., von Tizian. Neapel.

die im Jahre zuvor geschlagene Schlacht bei Mühlberg. — Seit 1550 hat Tizian öfter den Prinzen Philipp gemalt, stehend in ganzer Figur, in der Rüstung (Madrid) und im Hofkleide (Neapel; Abb. 211; weniger gut Pal. Pitti). Der Stoff, in dem er hier zu arbeiten hatte, war spröde; was er daraus zu machen verstanden hat, zeigt ihn doppelt groß. — Da war es dankbarer, den feurigen jungen Kardinal Ippolito Medici abzuschildern, ganz in Rot und Braun, in ungarischer Magnatentracht, wie er aus dem Türkenkriege zurückgekommen (S. 285) damals am kaiserlichen Hoflager einherstolzierte. Die energische Halbfigur in wirksamem Helldunkel, die Tizian 1532 in Venedig malte (Pal. Pitti), erinnert uns heute stark an das Theater, war aber für den Geschmack des Gönners der Dichter und Maler gewiß das richtige. Ein in Bologna entstandenes Bildnis in der Vollrüstung ist verschollen. — Nicht viel später ist das Brustbild des venezianischen Admirals Moro im Panzer und roten Mantel (Berlin; 1538, ein Jahr vor dem Tode des Dargestellten). — Dann kommen wir zu der Kniefigur

Pauls III. im Lehnstuhl, einem der klassischen Papstporträts, neben Raffaels Julius II. und Leo X. und dem Innocenz X. von Velazquez im Pal. Doria in Rom. Einzig in seiner Art in der Geschichte der italienischen Porträtmalerei steht das 1545 großzügig hingeworfene Gruppenbild da, das uns den achtundsiebzigjährigen Papst in eindringlicher Auseinandersetzung mit seinem einen Enkel Ottavio, nachmaligem Herzog von Parma, begriffen zeigt,



Abb. 212. Papst Paul III. mit seinen Nepoten, von Tizian. Neapel.

während der andere, Kardinal Alessandro, hinter ihm steht, mit nur angelegten Farben, verschiedenem Rot, Weiß und Schwarz (Neapel; Abb. 212). Ein Denkmal farnesischer Familiengeschichte, dessen Ausführung uns jedenfalls der Wille des Auftraggebers vorenthalten hat. Die Einzelfigur des Papstes existiert dagegen in vielen untereinander verschiedenen Exemplaren, in eigenhändiger, kraftvoller Ausführung in Petersburg, mit geänderter Armhaltung, die linke Hand hängt von der Sessellehne herab (eine Kopie in Wien), anders in Turin und sonst. Eins und das andere hat man auf einen früheren

Auftrag Tizians beziehen wollen — im Frühling 1543 malte er den Papst während einer Begegnung mit dem Kaiser in Busseto, nicht weit von Parma, — aber mit Unrecht das Petersburger, das sicher mit dem Neapler Gruppenbilde zusammenhängt. Großen Ruf genießt das Einzelbildnis in Neapel (Abb. 213), ohne Kappe, mit anderer Haltung der Hände, namentlich der



Abb. 213. Papst Paul III., von Tizian. Neapel.

rechten, die mit gespreizten Fingern auf der Stola ruht, „sie liegt nicht umsonst so, wie sie liegt" (J. Burckhardt). Aber dieses auch im Gesichtsausdruck abweichende Porträt scheint doch in der Sauberkeit der Durchführung mit Tizians Malweise während dieser Periode kaum verträglich, weswegen man es neuerdings Paris Bordone hat geben wollen (Wickhoff). — Eine wunderbare Breite des Vortrags zeigt uns ein Meisterwerk von 1545, die

Halbfigur Aretinos (S. 265) in bräunlichrotem Sammet mit Atlasaufschlägen, der Kopf mit dem leicht ergrauten Bart von einer die prächtige Stoffmalerei noch überbietenden Wirkung, und in nicht viel spätere Zeit gehört Tizians eigenes großes, nicht ganz vollendetes Bildnis bis zu den Knieen (Berlin; ein ähnliches mit anderen Händen in den Uffizien S. 257; andere anderwärts).

Den Eindruck der größten Tiefe machen auf uns übrigens nicht die Repräsentationsbilder hoher Herren in Staatstracht, sondern die Porträts einfacher Männer im bürgerlichen Kleide. Es gibt wohl kein zweites Bildnis von einem so eigentümlichen Reize wie das des sinnenden Unbekannten im Louvre (Abb. 214) mit den für diesen schmalen Kopf reichlich starken, sprechenden Händen, deren linke behandschuht den anderen Handschuh hält, während die rechte am Gürtel ruht. Es ist aus sehr früher Zeit, wo sich der Künstler noch Ticianus (statt mit einem t) zeichnet, und darum erinnert es uns auch noch an Giorgione (I, S. 451). Wir stellen dazu zwei ganz späte, gleichfalls in Schwarz, beide äußerst breit und frei im Vortrag, Alltagsmenschen, aus denen schwer etwas zu machen war. Beccadelli war zwar Nuntius in Venedig, aber doch kein Prälat von hohem Range, sondern nur Bischof, er sitzt behaglich in seinem Armsessel und hält einen päpstlichen Brief in der Hand (1552, Uffizien Nr. 1116). Ein schwarzbärtiger Unbekannter steht vor einem Fenster, durch das man in eine ernstgestimmte Landschaft sieht. Ein Dichter oder auch zugleich ein Maler, könnte man denken, denn er trägt eine Palme in der Linken, und auf der Fensterbrüstung steht ein Farbenkasten (1561, Dresden Nr. 172). Nach neuerer Entdeckung scheint es jedoch bloß ein Apotheker gewesen zu sein, der sich in der Haltung seines Schutzheiligen hat abbilden lassen, jedenfalls ein recht wichtiger Herr. Hier ist wie gewöhnlich der untere Teil der Figur abgeschnitten. Denn die Beine bis zu den Füßen herunter können sogar einem Tizian Schwierigkeiten



Abb. 214. L'homme au gant, von Tizian. Louvre.

machen. Das sieht man an der unsicheren Beinstellung eines übrigens vorzüglichen Männerporträts (Kassel), welches eine noch nicht sicher gedeutete und, wie die besondere Erfindung, die Auffassung und die Ausführung zeigen, jedenfalls für den Maler erhebliche Persönlichkeit fürstlichen Standes vorstellt. Der Herr steht in durchweg roter, kostbarer spanischer Tracht vor einer reichen mittelitalienischen Landschaft, die, was nicht gewöhnlich ist, in Tageshelle leuchtet; er hat die Rechte auf die Lanze gestützt. Am Boden liegt sein Helm mit einem roten Drachen als Helmzier; daran macht sich ein Amorino zu schaffen. Hinter den Beinen seines Herrn aber streckt ein großer weißer Hund den Kopf hervor und scheint etwas im Bereich seiner Wahrnehmung vorgehendes mit Mißtrauen abzuwarten. Was das alles bedeutet, können wir nicht mehr wissen. Aber es ist eine Anspielung, die in das uns bekannte Gebiet des höfischen Gesellschaftsbildes gehört. Der Technik nach kann dieses Bild in die fünfziger Jahre fallen.

Wir nannten früher Tizian den größten Techniker unter den Malern. Seine Malweise war in den einzelnen Fällen sehr verschieden. Oft malte er ohne Karton und ohne Vorzeichnung, aber, sagt Vasari ganz richtig, es sei ein Irrtum zu meinen, seine Bilder, namentlich die späteren, die so breit mit Strichen und Drückern gemalt wären, daß sie in der Nähe nach nichts aussähen und erst auf einen gewissen Abstand zusammengingen, seien ohne Mühe hingeworfen. Tizian hätte im Gegenteil auch diese Bilder mit dem größten Fleiße gemalt, nur hätte er die Kunst versteckt. Er malte nämlich — was mancher denken wird — nie alla prima, er untermalte immer und ließ seine Untermalung bisweilen sehr lange stehen. Diese enthält oft schon die ganze Durchmodellierung der Formen, ehe Fleischtöne oder Gewandflächen aufgesetzt worden sind, und ebenso kann sie als Farbe durchscheinend wirken auf die Haltung der oberen Lokalfarben. Die Ausführung erfolgte in mehreren Stufen, zwischen denen oft lange Zeit lag, und noch auf der letzten blieb er manchmal nicht beim bloßen Lasieren stehen, sondern er griff tiefer ein und auf die Grundzüge zurück. Der jüngere Palma (il giovine † 1628), der es wissen konnte, — er hat ihn oft malen sehen und an den letzten Bildern Tizians mit geholfen — beschreibt uns das Verfahren seiner mittleren und späten Zeit höchst anschaulich; wir setzen daraus einiges hierher.

Zuerst legte er eine solide Farbenschicht auf, die als Bett diente, mit kräftigen Strichen aus reichlich gesättigtem Pinsel: die Halbtinten wurden in reiner roter Erde eingetragen, die Lichter weiß aufgesetzt und dann mit demselben Pinsel durch Rot, Schwarz und Gelb gebrochen. So gab er mit

vier Tonlagen die Andeutung der ganzen Figur. Dann ließ er das Bild liegen, und wenn er wieder daran ging, so musterte er das Gemalte schonungslos, wie wenn man einem Todfeinde ins Auge blickt, und wie ein Chirurg schnitt er Auswüchse ab und renkte Glieder ein, bis das Ganze eine gewisse Symmetrie hatte. Dann brach er wiederum ab, und erst nach der dritten oder vierten Bearbeitung stand der Fleischüberzug in den Umrissen fest. Sodann ging er an das Retuschieren. Zuweilen modellierte er das Licht durch Reiben mit den Fingern in die Halbtinte, oder er drückte auch mit dem Daumen einen dunklen Fleck auf, zog auch wohl einen rötlichen Strich, der einzelne Teile zunächst trennen sollte, kurz er malte gegen Ende fast ebensoviel mit den Fingern wie mit dem Pinsel.

Man begreift es ja, daß gerade die Malweise seiner letzten zwanzig Jahre die Teilnahme der Fachgenossen erregte, denn es war doch höchst merkwürdig, wie zugleich mit der zunehmenden Kühnheit und Breite des Vortrags und dem allmählichen Versinken der Lokalfarben in bräunliches Helldunkel nun auch eine völlige Änderung der Erfindung, der inneren Auffassung und des ganzen Stils in zahlreichen religiösen Bildern hervortrat. Einige befinden sich noch in Spanien, wo einst unter Philipp II. sechsundzwanzig vereinigt waren, und wo dieser „Skizzenstil" sogar eine besondere Malweise hervorrief, die meisten aber in italienischen Kirchen und Sammlungen. Das letzte, eine Pietà für seine Grabkapelle, die Schmerzensmutter mit Magdalena und Hieronymus zwischen zwei Statuen vor einer Hochrenaissancenische, jetzt in der Akademie zu Venedig, hat der jüngere Palma zu Ende gemalt (Abb. 215); ebenso die ganz späte Dornenkrönung in München, nach dem Louvrebilde von 1560 wiederholt und geändert. In dem tiefen Ernste solcher Darstellungen, in dem Ausdrucke des Leidvollen und der oft bis zur Devotion gesteigerten Andacht erkennen wir den Schöpfer der Assunta und der Madonna von Pesaro nicht wieder. Aber auch nicht in der Zeichnung der Körper, der stärker betonten physischen Kraft, der heftigen Bewegung und der bis zum Rücksichtslosen kühnen Komposition. Einst hatte Michelangelo mit Vasari zusammen im Vatikan vor Tizians Danae, an der gerade der Meister arbeitete, gestanden (1546) und sodann beim Hinausgehen sich seinem jungen Freunde gegenüber anerkennend über die Auffassung und die Farbe ausgesprochen, aber, hatte er hinzugefügt, es sei doch schade, daß diese Venezianer nicht von Anfang an ordentlich zeichnen gelernt hätten. Mit dem disegno der letzten Periode Tizians würde er wahrscheinlich zufrieden gewesen sein, und auch wir bewundern diesen Altersstil, schon weil er uns ganz neue Seiten an

Tizian zeigt, aber wir können dieses Neue doch unmöglich für das Höchste halten, nur weil es in seiner Entwickelung das Letzte gewesen ist. Und durch den Vergleich dieses späten, farblosen Tizian mit dem gealterten Rembrandt geschieht jenem wahrlich keine Ehre. Wir bleiben also dabei: ihre Mittagshöhe hat die venezianische Malerei erreicht mit dem Tizian, wie er bis 1550 geworden war, und seine letzte Manier, wie auch der ganze spätere Tintoretto, bedeuten für uns ihren Niedergang.



Abb. 215. Pietà, von Tizian. Venedig, Akademie.



Abb. 216. Der Kapitolplatz in Rom.

2. Michelangelos Alter.

Jacopo Sansovino. Palladio.

Wir haben früher gesehen, unter welchen Umständen Michelangelo aus Florenz für immer nach Rom zurückkehrte (1534). Wie hatten sich doch in der ewigen Stadt die Verhältnisse seit Raffaels Tagen geändert! Italien war der Schauplatz für das Kriegsspiel der großen Mächte geworden, Spaniens und Frankreichs. Was galten nun noch ihnen gegenüber die kleinen Staaten und Höfe, deren Machthaber sich einst eingeredet hatten, sie bedeuteten auch etwas, wenn sie gegeneinander ihre kleinen Kriege führten und vom Glanze der Künste, die sie pflegten, sich bestrahlen ließen! Wie wenig war doch noch, wenn man absah von Venedig, vorhanden von diesem früher so vielgestaltigen, heiteren Leben! Rom, der neue Mittelpunkt der Kunst, hatte sich von dem schweren Unglück der Plünderung (1527) noch nicht erholt. Raffaels Ruhm war verblaßt. Der einzige, der von seiner

Kunst einen Begriff geben konnte, wenn auch nur beschränkt und äußerlich, Giulio Romano, war lange an den Hof von Mantua gegangen (1524); von den übrigen Schülern Raffaels bedeutete für sich allein keiner etwas. Dagegen war Michelangelos Ansehen gestiegen. Dazu trug verschiedenes bei. Das Energische seiner Formensprache, wovon außerdem vieles, ganz äußerlich genommen, sich leicht übertragen und annehmen ließ, sagte der geistigen Richtung des neuen Zeitalters, das nach stärkeren Reizmitteln verlangte, besonders zu. Der Humanismus, der im 15. Jahrhundert geblüht, ja sogar das Leben mit beherrscht hatte, war im Absterben begriffen, seine Vertreter kamen in Mißachtung oder wurden gar als Feinde der Kirche verdächtigt. Denn schon regten sich an vielen Orten ernste Gedanken an eine Umkehr des Lebens in verschiedenen Formen je nach den Kreisen, aus denen sie kamen. Veredeltes Heidentum und herkömmlicher Kirchendienst gingen nicht mehr einträchtig zusammen, wie in den goldenen Tagen der Renaissance, an deren Ende noch vor kurzem, noch unter Leo X. kaum jemand hatte glauben wollen. Auch in der Kunst fing man an Anstoß zu nehmen an vielem, was früher nur erfreut hatte. Ernstdenkende hohe Geistliche und gebildete Weltleute, darunter auch vornehme Frauen, taten sich zusammen zu Kreisen, worin sie das religiöse Leben zu vertiefen und sogar die Lehren der Kirche zu reinigen und zu verbessern suchten. Die Kirche selbst aber bereitete sich schon langsam auf die Gegenreformation vor. Schon unter Paul III. Farnese (1534—49), Michelangelos Gönner, den man als den letzten der humanistischen Päpste zu bezeichnen pflegt, tagte das Tridentinum (zuerst 1545). Und der Kardinal Caraffa aus Neapel, ein alter Dominikaner, der später noch im höchsten Alter als Paul IV. den Thron für einige Jahre bestieg, vermochte bereits unter ihm 1542 die Inquisition wieder einzuführen. Um die Mitte des Jahrhunderts war dieser neue Geist der Gegenreformation im vollen Zuge. In der Gesellschaft herrschte jetzt das spanische Wesen, die vornehme Höflichkeit der Worte neben der kalten Zurückhaltung, nicht mehr die harmlosere Eitelkeit des Italieners, seine stilvolle Deklamation und seine lebendige Freude an einem vielgestaltigen, schönen Dasein. Auch in der Dichtung merkt man die geänderte Zeit. Ariost hatte die Menschen seiner Gesellschaft mit dem Wohllaut seiner Verse nicht bloß umspielt und erheitert, er hatte auch verwandte Töne angeschlagen, die in der Zeit Widerhall fanden und in der Kunst z. B. vielfach von Tizian wiedergegeben wurden, so wie einst noch viel reicher Dante auf die Künstler seiner Zeit gewirkt hatte. Für Tasso und seine formvollendeten Gedichte,

durch die schon der kühle Hauch des Klassizismus weht, findet sich kein gleich-bedeutender Maler mehr, der sich daraus hätte begeistern lassen.

Die neue Zeit und ihre kirchlich strengere Richtung brauchte zwar auch noch die Kunst, aber sie brauchte sie anders. Sie sollte die Menschen stärker ergreifen und mußte auch auf die unempfindlichere Masse wirken können. Dazu eignete sich selbstverständlich Michelangelos Richtung besser als eine Kunst, die nur von Raffael ausgegangen wäre. Man bedurfte der großen, hastig bewegten Heiligengestalten für die gröberen Instinkte, und unter Michelangelos Einflusse waren schon zahlreiche tüchtige Bildhauer herangewachsen, die in verschiedenen Städten Italiens tätig waren. Manche waren seine Gegner, wie Bandinelli, und konnten sich doch seiner Schule nicht entziehen (S. 154). Andere, wie Jacopo Sansovino, waren nicht eigentlich seine Schüler, mußten sich aber doch ganz an ihn anschließen. Kurz, in der Skulptur gab es bald nur noch Michelangelo und was zu ihm gehörte. Auch in der Malerei wurde die Formgebung immer mehr durch sein Vorbild bestimmt. Einzelne Maler, wie Daniello da Volterra, malten geradezu nach seinen Entwürfen großartig wirkende Kirchenbilder (was jedoch für die „Kreuzabnahme" in S. Trinità de' Monti nicht überliefert ist). Aber auch in die Schule Raffaels drang sein Einfluß. Selbst bei Giulio Romano wird er sichtbar. Daß von den Venezianern Sebastiano sich ihm ganz ergeben hatte, haben wir bereits gesehen. Michelangelo interessierte sich aber endlich gerade in dieser seiner späteren Zeit besonders für architektonische Aufgaben, und weil die neue Zeit, z. B. der Jesuitenorden, viele neue Kirchen brauchte, — mehr noch als die Blütezeit der eigentlichen Renaissance, für deren Bedürfnis schon die Gotik gesorgt hatte — und weil Michelangelo auch für den Kirchen- und Palastbau wieder einfache und groß wirkende Formen fand, die der Zeit zusagten, so wurde seine Kunst bald, soweit nicht noch die besonderen Vorzüge der venezianischen Farbe in Betracht kamen, die allgemeine Herrscherin, und persönlich stand er jetzt in Rom da als der einzige in seiner Art, wie nur einst Raffael unter Leo X. gestanden hatte.

Der neue Papst Paul III. sah es als eine seiner Aufgaben an, den ersten Künstler Italiens auf großartige Weise zu beschäftigen, und bald wetteiferte mit ihm der neue Herzog von Florenz, Cosimo, der nachherige Großherzog, in dem Bemühen, den berühmtesten Bürger von Florenz zu gewinnen oder wenigstens vorübergehend bei sich zu sehen. Michelangelo ist nie gekommen, freute sich aber um seiner Familie willen über das gute Einvernehmen und begegnete seinem Landesherrn öfter in Rom mit an-

gemessener Dienstwilligkeit. Übrigens genoß er im Verkehr mit den Großen jede erdenkliche Freiheit. Offenheiten seines gereizten Wesens, kleine Verstöße und Empfindlichkeiten aller Art wurden ihm zu gute gehalten. Selten nur ließ er sich trotz dringender Bitten bewegen, außer den großen Werken, die ihn beschäftigten, eine kleine Arbeit anzufangen, die dann regelmäßig liegen blieb. Dem König oder der Königin von Frankreich erging es dabei nicht besser als dem Herzog von Mantua oder einem anderen italienischen Großen. Nur für seine wenigen wirklichen Freunde, z. B. Vittoria Colonna, machte er eine Ausnahme.

Auch den Sebastiano traf Michelangelo an. Der hatte nun wirklich endlich (1531) das erhoffte Bleiamt bekommen, tat aber auch bald in seiner Kunst nichts mehr, sondern sprach es offen aus, wie sehr er sich freue, daß es einen gebe, der nichts tue, wo viele andere um ihn her so vieles schaffen müßten. Er hielt kleine Gastereien ab mit dem Spötter Berni, der die anzüglichen Capitoli dichtete, von denen er freilich die besten leider zu seinen Lebzeiten nicht drucken lassen durfte, oder mit dem liederlichen und dabei hochangesehenen Versemacher Molza, einer nur in dem Italien dieser Zeit begreiflichen Erscheinung, oder er klatschte, wie früher, unter den Künstlern und lästerte — brieflich — mit Pietro Aretino. Michelangelo suchte er bei guter Laune zu erhalten, aber dieser taugte doch für seine Gesellschaft nicht mehr.

Michelangelo liebte keine großen Versammlungen, er lebte meistens still für sich in seinem kleinen Haushalt, den ihm ein Diener führte, geistig viel mehr von seinen Arbeiten in Anspruch genommen, als man es an den äußeren Erfolgen merkte. Denn es ist nicht möglich, von dem Umfang alles dessen, was ihn beschäftigte, eine Vorstellung zu geben. Er war theoretisch nicht nur vielseitiger gebildet als Raffael, sondern diese Bildung hatte auch vor allem tiefere Furchen in sein Gemüt gezogen. Er trug wohl ebenso schwer an seinen Gedanken, wenn er sich mit Dante beschäftigte oder mit dem Leben seiner Vorfahren oder mit den Wechselfällen der italienischen Freiheit, wie wenn ihn seine künstlerischen Ideen und Entwürfe innerlich bedrängten. Und zugleich war er eine wirklich religiös gestimmte Natur, was man von Raffael, ohne das Gegenteil zu wissen, doch nicht sagen wird. Damals lebte zurückgezogen, meistens in einem Kloster in Rom, die geistig hochstehende Vittoria Colonna. Ihr Gemahl, der Marques d'Avalos (S. 293), war lange tot, und sie war noch immer jung und schön. Sie gehörte einem der geistigen Kreise an, der edlere Interessen pflegte und wichtige Lebens=

und Glaubensfragen tiefer fassen wollte, als es die für die Laien verbindliche Kirchenlehre möglich machte (S. 306). Ihr innigster Verehrer wurde der viel ältere Michelangelo. Er zeichnete und malte für sie ernste Bilder, z. B. den Christus am Kreuz aus einer viel herzlicheren Auffassung heraus, als man sie in Italien gewohnt ist und die mehr an Dürers Passionsblätter erinnert oder an den Ausdruck der persönlichen Devotion auf manchen spanischen Andachtbildern. Er richtete auch einen großen Teil seiner Gedichte an sie, und ihr Briefwechsel ist ganz erfüllt von dem Inhalt solcher ernsten Gedanken. Als dann Vittoria siebenundfünfzigjährig stirbt (1547), ist er außer sich und wie von Sinnen, und es war, wie sein Schüler Condivi erzählt, der größte Schmerz seines Lebens, daß er ihr auf dem Sterbebette nur die Hand und nicht auch die Stirn und das Gesicht geküßt habe. Frömmigkeit und Weltflucht nahmen hinfort bei ihm noch zu, und außer dem Sorgen für seine Familie in Florenz und für seine Diener in Rom beschäftigten ihn nur noch seine Arbeiten, die er zum großen Teil, wie den Bau der Domkuppel, „bloß zur Ehre Gottes“ übernahm und durchführte.

Als Bildhauer ist Michelangelo in diesen Jahren nur noch am Juliusdenkmal, soweit es nötig war, tätig gewesen (S. 247). Einzelne Arbeiten, die er daneben unternahm, blieben unvollendet liegen, so auch die bedeutendste darunter: eine pyramidal aufgebaute Gruppe der „Kreuzabnahme“, die er ursprünglich sich zum Grabdenkmal bestimmt hatte (jetzt im Dom zu Florenz).

Wir haben ihn nun als Maler und dann als Baumeister zu betrachten.

Das weltberühmte Jüngste Gericht begann er im Sommer 1536 an die Wand der Sixtinischen Kapelle zu malen (die Kartons waren früher fertig), und Weihnachten 1541 konnte es zuerst vollendet betrachtet werden. Über die Farbe, ob sie nur, wie früher bei ihm, unterstützend wirkte, oder ob sie eine selbständige Bedeutung beanspruchte, können wir bei dem jetzigen Zustande des Freskos kein Urteil mehr gewinnen. Wir müssen uns an die Zeichnung und an die Erfindung halten, zu deren Geschichte die nicht zahlreichen eigenhändigen Handzeichnungen nichts wesentliches mehr beitragen. Sodann ist vorab festzustellen, daß der unbekannte Maler im Camposanto zu Pisa und Luca Signorelli in Orvieto nicht etwa nur den kirchlichen Voraussetzungen, sondern sogar der allgemeinen modernen Gewöhnung und Art, diesen Vorgang zu denken, besser entsprochen haben, als es Michelangelo tut, bei dem wir hier überhaupt von allen außerhalb seiner selbst liegenden

Voraussetzungen absehen müssen. Er hat Recht in der Grundstimmung, der Schrecken verbreitenden Wiederkunft des Weltrichters, unter deren Eindruck er gewissermaßen vergessen haben könnte Seligkeiten zu malen. Er konnte ja ebensogut, wie es in manchen älteren nordischen Darstellungen geschieht, nur den Ernst betonen. Aber nun das Wie seines Ausdrucks! Daß die Märtyrer ihre Marterinstrumente und, wie der h. Bartholomäus, die eigene abgezogene Haut, daß die Engel die Passionswerkzeuge zeigen, um den höchsten Rächer in Zorn zu versetzen, mag als Ergebnis einer besonders strengen Auffassung des Gegenstandes noch hingenommen werden. Auch die Nacktheit, woran man in Rom schon bald nach der Vollendung des Gemäldes Anstoß nahm, ist noch nicht das Schlimmste. Paul IV. wollte später das Ganze herunterschlagen und begnügte sich schließlich damit, den Figuren durch Daniello da Volterra, den „Hosenmaler", Zeugstücke aufmalen zu lassen.



Abb. 217. Der Weltenrichter aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

Entscheidend ist gegenüber allen diesen Dingen aber, daß sich Michelangelo ganz von allem Typischen frei macht: in der Einzelfigur, in den Bewegungen, in der Komposition. Zuerst die Einzelfigur. Christus, ein kräftiger, untersetzter Mann, sitzt in der bei Michelangelo beliebten Haltung eines aufstehen wollenden mit zurückgezogenem rechtem Bein auf seinem Wolkensitze (Abb. 217). Neben ihm kauert, wie eine Frierende, zusammengedrückt, Maria. Die Bewegung der Arme und Hände Christi, äußerlich an



Abb. 218. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

das Bild im Camposanto angelehnt, versteht man hier nicht, wo kein Wundenmal gezeigt wird. Es bleibt nur der Eindruck einer in ihren Ursachen unklaren Erschütterung. Das bartlose Gesicht, von einer seltsamen Haarfrisur eingefaßt, blickt ernst nieder, aber ohne eine tiefere geistige Erregung oder ohne einen allgemeinen, höheren Ausdruck dessen, der doch hier der Mittelpunkt sein soll. Dasselbe Verhältnis setzt sich nun auf allen anderen Stufen fort. Die Gesichter interessieren den Plastiker nicht, das Psychologische

kommt nur ganz vereinzelt zu seinem Recht und meistens in der Darstellung des Erschütternden und Gewaltsamen, wo es mit dem bloß Körperlichen anstatt mit seelischen Beziehungen ausgedrückt werden kann. Die Körper sind überall nur als solche, als vollkommene Akte eines kräftig bewegten physischen Lebens gegeben, und jeder einzelne für sich mit bewundernswerter Durchbildung des Anatomischen. Ob es Heilige sind oder Engel oder auch Teufel, macht dabei kaum einen Unterschied. Endlich ist die Komposition in lauter plastisch und einzeln für sich wirkende Bilder aufgelöst. Die Bewegung geschieht teils nach oben hin, zu dem Weltrichter, auf der Seite der Seligen, teils, bei den Verdammten, nach unten, der Hölle zu (Abb. 218). Der Ausdruck des Schwebens dort und des Fallens hier ist in seiner mechanischen Begründung und in seiner elementaren Wirkung gleich großartig und bewegend, und der Betrachtende findet auch in den einzelnen Teilen des Bildes die Stützpunkte für das Verständnis des ganzen Vorgangs. Aber vorherrschend bleibt doch für den, der des Sinnes inne werden will, der Eindruck von etwas Ungewöhnlichem und Befremdlichem, und dem rein künstlerischen Erfassen steht der große Maßstab und die Unübersichtlichkeit entgegen. Ein solcher Raum ließ sich nur mit Hilfe einer strengen architektonischen Gliederung unserem Fassungsvermögen zugänglich machen. Als malerische Einheit behandelt, hätte er viel weniger Figuren haben und diese selbst in kolossalem Maßstabe geben müssen. Die poetische Kraft, die hier tätig gewesen ist, hat überhaupt kein malerisches Werk mehr geschaffen, sondern eine Reihe von einzelnen plastisch aufgefaßten Szenen, die wir nun, ihre Erfindung bewundernd, wie von einer Tafel ablesen. Man kann auch ihre Kraft und Schönheit nachzuahmen suchen, aber in dem Ganzen hat man keines der großen, ewigen Vorbilder der Kunst, deren allgemeiner Eindruck in der Seele haften bleibt, auch wenn man sich an ihre Einzelheiten längst nicht mehr erinnert. Man kann also, um es mit einem Worte zu sagen, was Michelangelo gegeben hat, auf das höchste bewundern und trotzdem finden, daß hier nicht gegeben ist, was eigentlich hätte dargestellt werden sollen. Es ist wohl gesagt worden, daß die Verurteilung des Bildes unter Paul IV. unwillkürlich auf das ungünstige Urteil späterer Geschlechter Einfluß gehabt haben möge. Wir halten das nicht für richtig und sind dagegen der Meinung, daß man sich, historisch gedacht, eher darüber wundern könne, daß noch Paul III. mit der Leistung zufrieden war.

Denn Michelangelo mußte noch einmal für ihn große Fresken malen, zwei Wandbilder in der neuerbauten Cappella Paolina im Vatikan:


MICH · ANG · PINXIT
IN · VATICANO ·

Pauli Bekehrung (Abb. 219) und Petri Kreuzigung. Es waren seine letzten Malereien, er hatte den Auftrag ungern übernommen und führte die beschwerliche Arbeit unter Krankheit und allerlei Störungen ohne Freudigkeit langsam aus (1542—50). Die Bilder sind in einem sehr schlechten Zustande. Erfindung und Zeichnung befriedigen uns noch weniger als auf dem Jüngsten Gericht. Der Künstler hat Körper und Bewegungen geben wollen in seiner Formensprache, ohne auf den Sinn und den Eindruck, den die Geschichte hervorrufen sollte, Rücksicht zu nehmen. Jedes einzelne für sich ist vortrefflich: gut gezeichnete Körper, leidenschaftliche Gewalt in den Gebärden und Handlungen. Auf dem bedeutenderen Bilde saust eine athletische Gestalt als Christus aus den Wolken dem auf den Boden gefallenen Paulus entgegen; sie ist umgeben von lauter flügellosen, muskulösen Engeln in den verschiedensten Haltungen und Stellungen. Unten in einem Durcheinander von erschreckten oder schon fliehenden Kriegsleuten bildet ein von hinten gesehenes, ausreißendes Pferd den Mittelpunkt. Man sieht, das sind alles Bedingungen für ein Kriegsbild, und man denkt dabei an den Schlachtkarton seiner jungen Jahre, aber es konnte keine Darstellung eines biblischen Vorganges mit überirdischen Gestalten daraus werden. Plastisch, als Einzelfigur, verstand Michelangelo auch das Übernatürliche zu erfassen, — als zusammenhängende Historie, mit malerischen Mitteln auf großer Fläche, nicht. Ihm selbst gewährten die architektonischen Aufgaben, zu denen er nun gerufen wurde, mehr Befriedigung.

Er war schon, sobald er 1505 nach Rom gekommen war, von Anregungen dieser Art umgeben. Bramantes frühe Tätigkeit an der Peterskirche hatte für ihn den bitteren Nachgeschmack gehabt, daß seine Arbeit für das Juliusdenkmal dadurch in den Hintergrund geschoben worden war. Auch übrigens mußte Bramantes neuer Baustil und seine von Peruzzi unterstützte Vielgeschäftigkeit Michelangelos Aufmerksamkeit erregen, da er doch gleich Giuliano da San Gallo, der ihn berief, von Florenz und den wuchtigen Gebäuden der Frührenaissance ganz andere Eindrücke mitgebracht hatte. Dann mußte er sich bei der Einteilung der Sixtinischen Decke über die ihm zusagenden architektonischen Formen klar werden, und endlich nötigten ihn jene Entwürfe zu einer Kirchenfassade (S. Lorenzo in Florenz S. 244) und die Arbeiten an der Grabkapelle und den Skulpturen der Medizeer zu einer gründlichen Abrechnung über alles einschlagende: über den Baustil, das heißt die Frage

der Säulenordnungen und des Gebälkes, des geradlinigen Auflagers oder des Bogens, über die Stärke des Details in der Dekoration, das Verhältnis der umgebenden Bauformen zu Skulpturen usw. So ist Michelangelo allmählich zum Architekten geworden und zum Gegner Bramantes, nicht nur persönlich, sondern auch im Baustil.

Das Ornament, das namentlich an Bramantes älteren Bauten so reich ausgebildet ist, hätte Michelangelo, so sagte man bald in seiner Schule, nicht leiden können, weil es die Wirkung der Skulpturen, die er in die Architektur einfügen wollte, beeinträchtigen mußte. Das ist in bezug auf sein tatsächliches Verhalten im allgemeinen richtig, aber daß er Statuen anbringen wollte, bestimmte ihn doch nicht allein; seine Auffassung hatte noch tiefer liegende Gründe. Die statuarische Plastik fordert eine kräftige, aber schlichte Gliederung des Bauwerks, dem sie an Giebelfeldern und in Nischen zum Schmucke dienen soll, ein starkes Relief der Gesimse und der Tür- und Fenstereinfassungen, sie verträgt sich aber nicht mit einem zierlich ausgeführten Ornament, das innerhalb eines Ganzen als Pilasterdekoration, als Füllung oder Fries Aufmerksamkeit für sich verlangt; die Nachbarschaft des einen beeinträchtigt die Wirkung des andern. Wenn nun aber Michelangelo noch mehr, als es z. B. Bramante sogar in seinen späteren Bauwerken tat, auf das durchgeführte Ornament verzichtete, so tat er das nicht bloß dem etwaigen Statuenschmuck zuliebe, sondern infolge seiner ganzen Baurichtung. Ihn sowohl, wie andere Architekten, hatten die Reste der antiken Architektur in Rom, namentlich das Marcellustheater und das Kolosseum, angeregt: an ihnen schulte er seine Gedanken und von ihnen nahm er die architektonische Formensprache an. Die durch keine Rücksicht auf kleine Lebensbedürfnisse eingeengte Phantasie hatte dort den Maßstab ins kolossale getrieben, und die Wand mit ihren Säulen- und Bogenstellungen und den darüber hinlaufenden weitausladenden Gesimsen war zu einem durch reiche Licht- und Schattenwirkung belebten Schaustück geworden. So behandelt auch Michelangelo die Wand mit ihren Öffnungen als eine in den Rahmen der Hauptgliederung gefaßte Füllung, die nicht lastet und nicht trägt, sondern nur abschließt. Auf diese Fläche schreibt er wie auf eine Tafel seine Baugedanken nieder, in den Hauptformen groß und mächtig, im Detail schlicht und mitunter sogar roh. Viele einzelne Bauteile, wie Pilaster, Gurtgesimse, Giebelfelder, die man früher zu dekorieren pflegte, bekommen nun einen streng architektonischen Charakter. Wie durch die Weglassung des Ornaments der Eindruck dieser Architektur vereinfacht wird, so wird ihre Wirkung in den

eigentlichen Bauformen bedeutend verstärkt. Den Eindruck der Fassade beherrschen die vorspringenden Teile der Gliederung, die schweren Gesimse, die kräftigen Profile an Türen und Fenstern, die Fenster mit ihren stumpfwinkligen oder im Stichbogen gehaltenen, auch abwechselnden Verdachungen, die Pilaster, Halbsäulen, auch ganz vortretende Säulen, die entweder einzeln oder paarweise gestellt, Fenster und Türen flankieren.

Durch diese Verstärkung der Bauteile also wird hier im Anschluß an die antike Architektur Roms der Eindruck des Großen hervorgebracht, den die florentinische Frührenaissance in einzelnen Beispielen des Palastbaues dadurch erreicht hatte, daß sie bloß den Maßstab für die Raumverhältnisse steigerte. Was für Michelangelos Bauformen gilt, kann zwar im allgemeinen von der Architektur der späteren Hochrenaissance überhaupt gesagt werden, denn es hängt mit einem Zuge der Zeit zusammen, die Abwechselung haben wollte und anstatt der mageren Formen der vorhergegangenen Zeit stärkere Reizmittel und Kontraste begehrte. Auf diese niemals ganz zu ergründende Wahlverwandtschaft zwischen einer Kunstform und den Ansprüchen eines Zeitalters sind wir ja bereits bei der Betrachtung von Michelangelos plastischer Formensprache geführt worden. Wie er als Maler und Bildhauer starke Eindrücke zu geben liebte, so war er als Baumeister seinen Fachgenossen dadurch überlegen, daß er auch hier unbekümmert um das Einzelne rücksichtslos auf die große Wirkung einer allgemeinen Erscheinung losging und so den Instinkt der Menge leichter gefangen nahm. Daß er nur für die monumentale Architektur Sinn hatte, versteht sich von selbst, alles Zierliche lag ihm fern; Schmuckformen, die an und für sich gelten und genossen sein wollen, kannte er nicht. In bezug auf das Feingefühl für die Harmonie der Räume, die architektonische „Musik“ des Leon Battista Alberti (I, S. 150), war ihm ohne Frage sein Nebenbuhler Bramante überlegen. In bezug auf den Feingehalt der Einzelformen und ihre Verbindung mit der inneren Gliederung des Bauganzen übertraf ihn außer Bramante noch vor allem Peruzzi und ebenso der ungemein vielseitige und bewegliche Antonio da San Gallo der jüngere, Giulianos Neffe, der schon lange in Rom lebte und sich an Bramante und Peruzzi angeschlossen hatte. Ihr größerer Ruhm hat sein Andenken verdunkelt, und ihm ist es nicht vergönnt gewesen, seine Eigenart an einem einzigen Werke von durchschlagendem Erfolg auf die Nachwelt zu bringen. — Hätte Michelangelo nicht das Gefühl gemangelt für den Zusammenhang der äußeren Bauformen mit dem inneren Wesen, der Konstruktion eines Bauwerks, das sich z. B. im griechischen Tempelbau so klar



Abb. 220. Aufgang zur Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz.

ausspricht und das doch auch in der Renaissance zu seinem Rechte kommt: so würde er sich nicht bei der Vorhalle der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz, die ihm Clemens VII. 1523 aufgetragen hatte, so arg vergriffen und gekuppelte Säulen in Nischen, wie in einen Wandschrank, gestellt haben, wo sie nichts bedeuten und nicht einmal dazu dienen, das Relief der Fassade zu verstärken, weil sie ja hinter die Fluchtlinie der Wand zurücktreten (Abb. 220). Gelegentlich aber, wenn es ihm darauf ankam, machte er auch das Dekorative in seinem Verhältnis zum Ganzen sehr schön, wie das Kranzgesimse des Palazzo Farnese in Rom zeigt, wegen dessen er, wie wir gleich sehen werden, mit dem jüngeren Antonio da San Gallo uneins wurde (1546). Daß übrigens Michelangelo der von Bramante begünstigten dorischen Ordnung wieder das korinthische und das Kompositkapitell vorzog, steht mit seinem sonstigen Formenwesen in Widerspruch, aber es erklärt sich aus seinem eben besprochenen Streben nach starken Wirkungen. Um dieser Wirkungen willen fügte er ja auch statuarische Skulpturen in die Fassaden ein, wovon wir bei der Schilderung seines Baustils ausgegangen sind.

Seine Richtung auf das Einfache, Große und Kräftige hat er noch in



Abb. 221. Die Peterskirche in Rom. Seitenansicht.

vielen Entwürfen auf besondere Weise ausgedrückt. Sowohl Rom als Florenz hat er dabei bedacht. Sie waren alle zu umfänglich angelegt. Man hätte Stadtquartiere umreißen müssen, um sie ins Werk zu setzen, und auch auf den bescheidensten Umfang zurückgeführt, hätte ihre Ausführung noch mehr Geld gekostet, als man damals, in seinen späteren Lebensjahren, für solche Zwecke hatte. Aber die Gedanken, die in diesen Plänen niedergelegt waren, sind gewiß im Kreise der Fachgenossen besprochen worden, man interessierte sich für sie, und so blieben sie nicht ohne Wirkung auf die folgenden Baumeister. An den heute auf dem Kapitol stehenden Palästen, die wie die Herrichtung des Platzes selbst auf Michelangelos Gedanken zurückgehen, sehen wir große, bis an das Dachgesims durchgehende korinthische Pilaster den zweistöckigen Fassaden vorgelegt; die des Konservatorenpalastes ist noch von ihm entworfen (Abb. 216), und vor die Peterskirche sollte nach seinen Absichten eine auf zehn kolossalen Säulen ruhende Vorhalle mit einem vorspringenden Giebelbau von vier Säulen treten. Das sind bereits die Anregungen zu der nachmals so berühmt gewordenen „großen“ Ordnung Palladios. Wie als Bildhauer, so hatte er auch in der Architektur Schüler, z. B. Alessi, Vignola, Vasari, wenngleich diese ebenso wie er wieder unmittelbar auf das Vorbild der antikrömischen Architektur zurückgingen. In bezug auf die male=



Abb. 222. Die Kuppel der Peterskirche in Rom, von Michelangelo.

rische Wirkung der verstärkten Bauteile ging vielleicht selbst der jüngere Sansovino nicht ganz unabhängig von ihm vor; in der Plastik ist dies Verhältnis ja nachzuweisen.

Will man sich Michelangelos Bauweise noch unter einem allgemeinen Begriff klar machen, so könnte man, ohne daß es allzu gesucht erschiene, vielleicht sagen, daß er wie als Maler, so auch in seiner Architektur vorzugsweise Plastiker geblieben ist. Das unterscheidet ihn von Bramante und von dessen Vorgänger Alberti, aber auch von Brunelleschi, mit dem er ja übrigens verglichen werden kann, wenn man die Größe seines Stils im allgemeinen und nicht speziell Michelangelo als Architekten im Auge hat.

Einmal hat er auch, wie Brunelleschi, eine Aufgabe der architektonischen

Konstruktion selbständig und in höchster Formvollendung gelöst, in dem letzten Hauptwerke seines Lebens, der Peterskuppel (Abb. 221 u. 222).

Bei dem Neubau der Peterskirche, mit dem Bramante als leitender Baumeister 1506 begann, ist zu unterscheiden zwischen den Baugedanken, die die jeweiligen Architekten in ihren Plänen niederlegten, und dem — bis auf Michelangelos Bauleitung — sehr Wenigen, was wirklich ausgeführt worden ist. Bramante mußte auf eine ältere Chorkapelle Bernardo Rossellinos Rücksicht nehmen. Er selbst wollte zunächst einen Zentralbau, dessen ausgezeichneter Grundriß noch erhalten ist: ein griechisches Kreuz mit vier gleichen, innen rund und außen gerade abgeschlossenen Armen, mit einer Kuppel über der Vierung und Kapellen und Türmen an den vier Ecken zwischen den Armen (Abb. 223). Diesen Plan muß Bramante, durch äußere Rücksichten veranlaßt, im Laufe der Zeit durch einen anderen ersetzt haben, der die Form des lateinischen Kreuzes, mit vorderem Langbau, hatte (durch Verlängerung des gegen den Platz gerichteten Schenkels). Denn diese Form wählte Raffael, der doch als Fortsetzer Bramantes galt, später für seinen eigenen Plan. Ausgeführt hatte Bramante den Bau soweit, daß die große Kuppel in der Mitte für die Zukunft gesichert war; er hatte die Pfeiler, auf denen sie dereinst ruhen sollte, errichtet und auch schon mit den darauf ruhenden Bogen angefangen. Nach seinem Tode (1514) bekam Raffael die Leitung, zunächst zusammen mit Fra Giocondo, der aber schon im folgenden Jahre starb, und mit Giuliano da San Gallo, der bald seines hohen Alters wegen zurücktrat. Darauf erhielt Raffael auf seinen Wunsch Antonio da San Gallo zum Gehilfen, dem als dem Techniker jedenfalls die Hauptlast der Arbeit zufiel. Neu ausgeführt wurde in dieser Periode nichts, Raffaels Plan blieb auf dem Papier, man begnügte sich damit, die Fundamente, auf denen Bramantes Pfeiler standen, zu verstärken. Nach Raffaels Tode wünschte Antonio die Leitung für sich zu haben und machte deshalb Raffaels Pläne so schlecht wie möglich. Aber er mußte sich noch viele Jahre lang mit der zweiten Stelle zufrieden geben.

Denn Leo X. ernannte Peruzzi zum Dombaumeister. Ihm verdanken wir wieder einen neuen, sehr gelungenen Grundriß: er kehrte darin zu dem griechischen Kreuz, der ersten Form Bramantes, zurück. Aber ausgeführt worden ist davon nichts. Unter Hadrian VI. hörte die Bautätigkeit ganz auf, und Peruzzi mußte froh sein, auswärts einige Aufträge zugewiesen zu bekommen. Clemens VII. aber hatte für den Petersbau kein Geld übrig. Darnach kamen die Schreckenstage von 1527. Peruzzi entfloh nach Siena

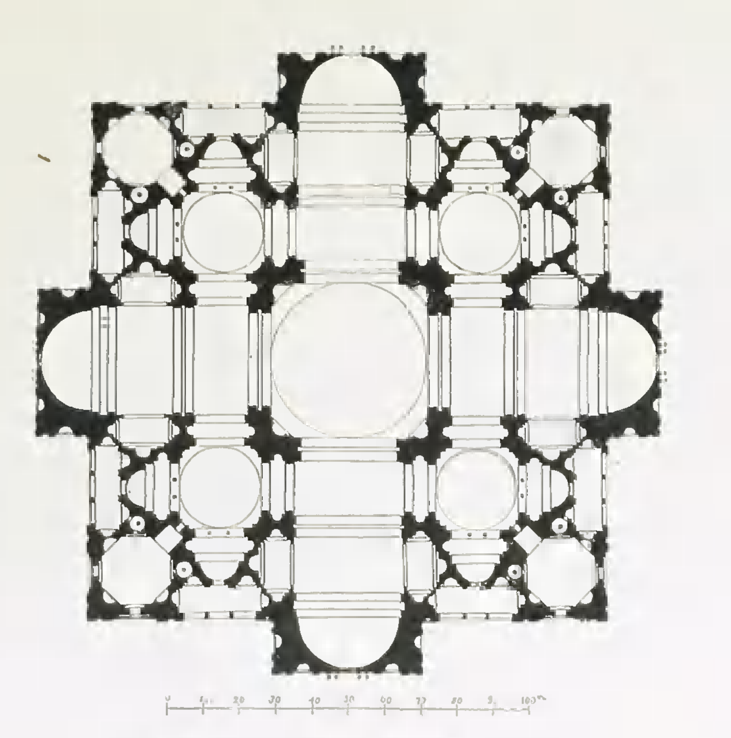


Abb. 223. Bramantes erster Grundriß für S. Peter.

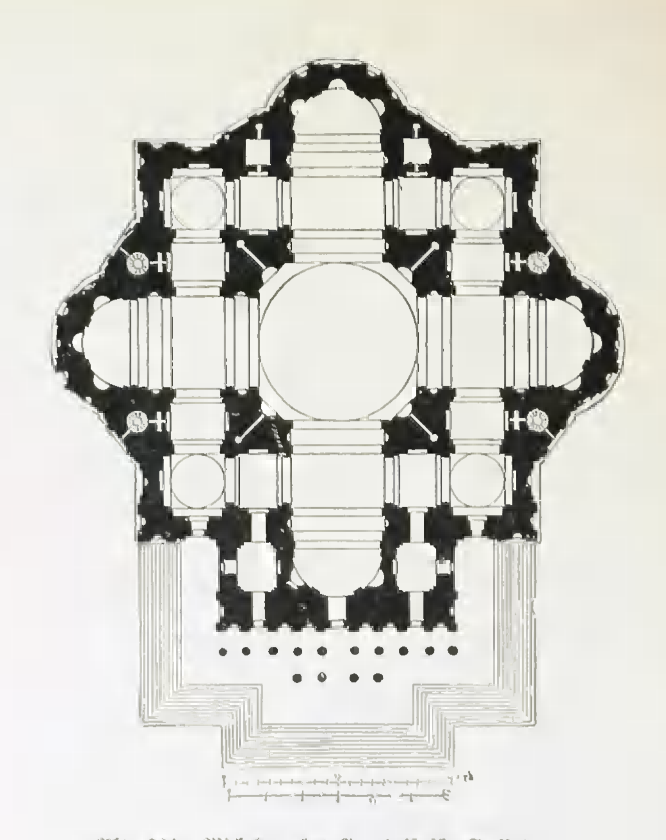




Abb. 224. Michelangelos Grundriß für S. Peter.

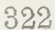


Abb. 225. Hof des Palazzo Massimi in Rom.

und kam erst 1535, nicht lange also nach Michelangelo, zurück. Er nahm sein Amt als Dombaumeister wieder in Besitz, — Antonio wartete noch immer in der zweiten Stelle — aber zu einer nennenswerten Tätigkeit an der Peterskirche kam es auch jetzt nicht. Dafür errichtete Peruzzi gerade in diesem seinem letzten Lebensjahre an einer ungünstigen engen Straßenecke Roms eines seiner reizendsten Werke, den Palazzo Massimi alle Colonne mit seiner originellen schmalen Fassade und dem anmutigsten Säulenhofe Roms (Abb. 225): zweistöckig, unten dorisch, oben jonisch, etwas mehr antikisierend, als man es von seinen früheren Bauten her gewohnt war (bei den Gründungsarbeiten waren viele Bruchstücke des Marcellustheaters gefunden worden). Mitten in der Arbeit an diesem Palastbau starb Peruzzi (1536), und jetzt erst kam Antonio da San Gallo an den langersehnten Platz. Er behauptete sich darauf gerade zehn Jahre bis an seinen Tod (1546).

Wir wissen, daß Michelangelo, als er sein Nachfolger werden sollte, seine Pläne mißbilligte und an ihm eine noch ungünstigere Kritik übte, als Antonio sie einst über den aus seinem eigenen Kreise hervorgegangenen Architekten Raffael ausgesprochen hatte. Es ist schön, daß der unberechenbare Patriarch nun das Lob seines einstigen Gegners Bramante öffentlich



Abb. 226. Palazzo Farnese in Rom.

verkündigte. Er sprach sich über die Klarheit der Disposition aus, von der abweichen soviel sei, als wenn man der Wahrheit widersprechen wollte. Er hatte dabei den ersten Plan Bramantes im Auge, und einen solchen über einem griechischen Kreuz errichteten Kuppelbau hoffte er nun, wie es auch Peruzzi gewollt hatte, wirklich auszuführen. Er sah sich geradezu als den „Vollstrecker" des Willens seines Vorgängers Bramante an, sagt Vasari.

Mit Antonio war Michelangelo schon vorher in Zwist geraten. Antonio hatte für Paul III., als er noch Kardinal war, auf dem der Familie Farnese gehörigen Grundstück einen der größten Paläste Roms zu bauen angefangen, dessen dreistöckige, ziemlich monotone Fassade allerdings nicht die Feinheit erreicht, mit der Bramante eine solche Aufgabe behandelt haben würde. Dieser Palazzo Farnese (Abb. 226) sollte nun ein Hauptgesims haben, über dessen Form und Schwere es zu vielen Erörterungen kam. Michelangelo kritisierte bei dieser Gelegenheit nicht nur Antonios Modell, sondern auch den ganzen Bau auf das allerschärfste, und der Papst wählte darauf unter den Entwürfen mehrerer Konkurrenten zu einem neuen Kranzgesimse den Michelangelos aus und übertrug diesem, da Antonio inzwischen gestorben war (1546), auch die weitere Bauausführung. Sein berühmtes Kranzgesims (Abb. 227) ist, abgesehen von dem zu dem Ganzen gestimmten Raumverhältnis, von einer Feinheit der den antik-römischen Zierformen entlehnten Gliederung (Deckplatte, Konsolen, Eierstab, Zahnschnitt), daß man die Erfindung

des Details sogar einem besonders sorgfältigen Schüler, z. B. dem Vignola, hat zuschreiben wollen. Das richtige Maß der Hauptform im Verhältnis zu dem ganzen Gebäude und die Fernwirkung der Zierglieder hatte er vorher durch ein an Ort und Stelle angebrachtes Modellstück in ganzer Größe erprobt, und dem wuchtigen Gesimse zuliebe führte er den dritten Stock über zwei Meter höher. Auch die den Hof umschließende Säulenhalle (Abb. 228) des Palastes mußte Michelangelo noch in ihrem obersten Stock vollenden, die Fenster mit Stichbogengiebeln zwischen korinthischen Pilasterbündeln.

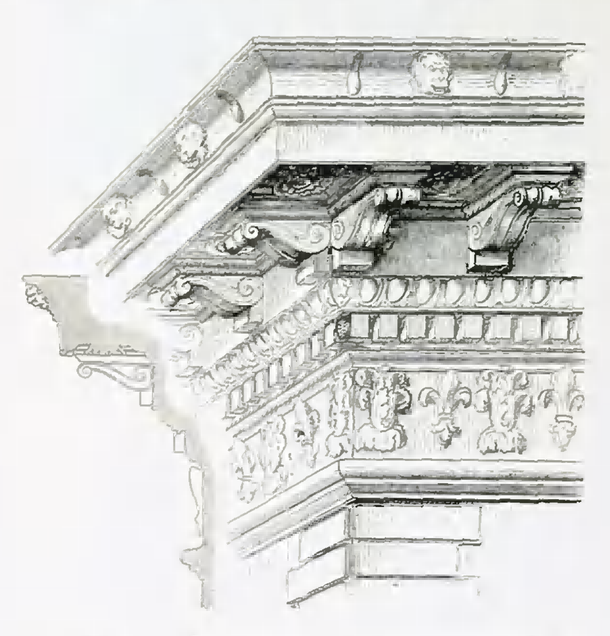


Abb. 227. Kranzgesims des Palazzo Farnese in Rom.

Im Anfange des Jahres 1547 bekam er seine Bestallung als Baumeister an S. Peter. Gegeben war hier die Kuppel an und für sich, aber nicht in bezug auf das Detail ihrer Form; noch nicht entschieden war über die Art, wie die Kreuzarme abgeschlossen werden sollten, und über die Vorderfassade. Er entschied sich, wie bereits bemerkt wurde, für das griechische Kreuz, weil es die herrschende Stellung der Kuppel besser hervortreten ließ als ein Grundriß mit vorliegendem Langhaus. Vergleicht man aber seinen Grundriß (Abb. 224) mit dem ersten, zentralen Bramantes, so sieht man gleich, daß er die Zahl der Räume noch verringert hat. Um den quadratischen Mittelraum unter der Kuppel, die Vierung, liegt bei ihm nach allen vier Seiten des Kreuzes — statt zweier bei Bramante — nur ein von Pfeilern umschlossener oblonger Raum, der an drei Seiten in einer Tribuna (Apsis) abschließt, während vorne die Fassade (wir kennen sie aus Kupferstichen und einem Fresko der Vatikanischen Bibliothek) vorliegen sollte (S. 318). Michelangelo erreicht mit diesen wenigen ungeheuren Räumen und den dadurch bedingten an Zahl geringeren, verstärkten Baugliedern, Pfeilern usw. den Eindruck einer bis dahin unerreichten Großräumigkeit. Leider hat die Barockzeit (Maderna und Bernini) im folgenden Jahrhundert den von ihm gewollten



Abb. 228. Fassadenteil des Hofes des Palazzo Farnese in Rom.

Eindruck abgeschwächt dadurch, daß sie der Zentralanlage ein Langhaus, wie es damals Mode war, vorbaute und der Fassade durch die jetzige Vorhalle einen ganz anderen Charakter gab, als Michelangelo beabsichtigt hatte. Will man sich seinen Gedanken nähern, so muß man auch die spätere Ausstattung,

die vielen Nischen und Statuen, hinwegdenken und sich ganz auf das Wesentliche der Formen beschränken: die vier alten Hauptpfeiler und ihre jedesmal nächsten Nachbarn und alles, was oben von ihnen aufstrebend ausgeht oder, ruhend, zu ihnen zurückgekehrt ist. „Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum teil so ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt, wie ich glaube, jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe.“ (J. Burckhardt.)

Solange Paul III. lebte, wurden erhebliche Summen für den Bau bereit gehalten; unter seinem Nachfolger wurde es bereits weniger mit dem Aufwand, und bisweilen stockten die Arbeiten ganz. Michelangelo trug sein letztes Lebenswerk mit Sorgen auf dem Herzen. Uns erklärt sich die Verschleppung genugsam aus den Verhältnissen der Zeit und aus der Größe der Aufgabe. Handelt es sich doch um den größten Binnenraum der Welt, innerhalb dessen Berninis geschmackloses Riesentabernakel von der Höhe einer ansehnlichen Kirche nur wie ein etwas größeres Zimmermöbel erscheint. Michelangelo gelang es noch, auf die Tragbogen der vier Kuppelpfeiler den Tambour zu setzen mit seinem Kranz von großen Fenstern, die außen von gekuppelten Säulen, innen von Doppelpilastern eingefaßt sind. Die Kuppel selbst mit einer doppelten Schale führte sein Schüler Giacomo della Porta nach seinem Modell gleich nach seinem Tode aus. In ihren wundervollen Linien war endlich das Sehen erfüllt nach einem einzig in der Welt dastehenden Kuppelbau, das man seit Brunelleschi im Herzen getragen hatte.

Michelangelo ist nicht nur selbst der letzte originelle Bildhauer gewesen, — Thorwaldsen ist nicht originell — sondern sein Stil hat auch in der Plastik bis auf die Zeit des Klassizismus nachgewirkt.*) In der Malerei gelten später neben ihm, abgesehen von den Venezianern, wieder (z. B. bei den Bolognesen) namentlich Raffael und Correggio. In der Architektur macht sich sein Einfluß allgemein geltend. Auf ihn folgt die Kunst des Barockstils, die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts eintritt. Viel ältere Ansätze dazu

*) In einem allgemeinen Überblicke können einzelne Ausnahmen, wie z. B. der Bildhauer Schadow, keinen Platz finden. Daß übrigens zum Barock noch mehr gehört, als was aus Michelangelo kommt, ist selbstverständlich. (Des Verfassers Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien S. 2.)

in der Erfindung haben wir ja bereits bei den Malern Lionardo da Vinci und Filippino Lippi angetroffen. Mit dem Eintreten des Barocks pflegt die kunstgeschichtliche Erzählung die Anordnung nach einzelnen Künstlern aufzugeben, weil hier die Persönlichkeiten aufzuhören scheinen. Dieses Gattungsmäßige zeigt sich aber bereits früher, denn eigentlich kommt schon neben Michelangelo keine Persönlichkeit mehr auf. Andererseits darf man aber vielleicht gegenüber der Einwirkung eines so starken Willens und gegenüber so, wenn man sagen darf, berauschenden Kunstmitteln es noch für anerkennenswert halten, daß die tüchtigeren seiner Schüler sich in ihren Werken überhaupt noch soweit voneinander unterscheiden, wie es tatsächlich der Fall ist (S. 154).

Eigentümlich hat es sich nun gefügt, daß ungefähr in den letzten fünfzig Jahren vor der, wenn auch zuweilen noch so reizvollen und verführerischen, Verwilderung der Baukunst durch das Barock der reinere Stil sich noch einmal auf seine Elemente besinnt, daß ein Geschlecht von Männern noch in den letzten Jahren Michelangelos die Formen der antik-römischen Architektur, von denen doch auch er — mehr als die Baumeister der Frührenaissance — ausgegangen ist, strenger und nackter zum Ausdruck bringt, zum teil theoretisierend, in Entwürfen mit Erläuterungen, zum teil aber auch in großen, außerordentlich imponierenden Bauwerken. Die Grundlage dafür ist das Regelbuch Vitruvs, das Gerüst dieser Architektur sind die sogenannten Säulenordnungen, neben denen das Detail der Dekoration verschwindet, die Erscheinung ist groß und vornehm, aber verhältnismäßig seelenlos und kalt. Dem Geschmacke der folgenden Menschenalter hat diese Form zugesagt; man nahm noch oft seine Zuflucht zu der strengen Regel dieser Bauweise, um sich von den Willkürlichkeiten des Barockstils zu erholen. Den größten praktischen Einfluß unter den Künstlern dieser Richtung, Vignola, Serlio und andern, hat Palladio ausgeübt. Gleichzeitig mit diesem hat aber noch der etwas ältere Jacopo Sansovino seinen Weg gemacht, und zwar so erfolgreich, daß er unter allen folgenden, neben Palladio, unsere besondere Aufmerksamkeit verdient.

Jacopo Tatti aus Florenz (1486—1570) nannte sich Sansovino nach seinem eigentlichen Lehrer Andrea (S. 150) und war, wie dieser, zunächst Bildhauer. Aus seiner früheren Zeit haben wir noch die hübsch und frisch erfundene, im Detail der Körperformen aber etwas oberflächliche Statue eines jungen Bacchus mit einer Schale in der hocherhobenen linken Hand (Bargello). Michelangelos viel frühere Bacchusstatue (S. 106) hat doch einen erheblich größeren inneren Lebensgehalt und mehr Spannung. —

Etwas später wird Jacopo Architekt, und die Verbindung der Skulptur — in Statuen und Reliefs — mit der Architektur bleibt dann für ihn charakteristisch, und während Andrea die Architektur nur als Einrahmung seiner Skulpturen anwendete und an Grabmälern und ähnlichen dekorativen Aufgaben ausübte, hat sich Jacopo gerade als Baumeister besonderen Ruhm erworben, woneben seine plastischen Arbeiten als schmückende Zutaten hergehen. Seit 1511 hielt er sich öfter und länger in Rom auf, wo auch sein früherer Lehrer Andrea damals lebte (S. 150). Dazwischen war er wieder in Florenz und verkehrte dort mit Andrea del Sarto (S. 94). In Rom trat er ein in die Kreise Bramantes, dessen Einwirkung er erfuhr. Später wurde er auch von Michelangelo berührt. In Rom sowohl wie in Florenz beteiligte er sich neben seiner Tätigkeit als Bildhauer an größeren baulichen Aufgaben. Man erkennt darin seine äußerst bewegliche Natur und ein großes Selbstvertrauen, das ihn bei Konkurrenzen sogar mit Michelangelo und Raffael in die Schranken treten ließ. Sein äußeres Glück, das er suchte, machte er schließlich in Venedig, wo er, nachdem er Rom 1527 verlassen hatte, fortan, seit 1529 als Staatsbaumeister, lebte. Im Verkehr mit Tizian, dem er bald als Künstler gleichgeachtet wurde, und mit Tintoretto, fand er zugleich in Pietro Aretino einen bereitwilligen Verkünder seines Ruhmes, auf dessen Verbreitung er in vielgeschäftiger Eitelkeit dauernd bedacht war. Die bedeutende Entfaltung der venezianischen Malerei brachte ihm den Vorteil vielseitiger Anregung, und da es in der Architektur an heimischen Kräften fehlte, so fiel es ihm und seiner Schule zu, die bauliche Physiognomie der immer noch reichen Handelsstadt etwa auf ein Jahrhundert hinaus zu bestimmen. Jedenfalls hätte sich sein leichtes, gefälliges Talent in der erdrückenden Nähe Michelangelos nicht so erfolgreich behauptet, wie hier, wo er nun bis in sein hohes Alter in seiner Kunst der Erste war.

Es würde keinen Zweck haben, alle die vielen Kirchen, Staatsgebäude und Paläste aufzuzählen, die Venedig ihm und seinen Schülern verdankt. Die Venezianer lernten an ihnen zuerst die Hochrenaissance kennen und sahen deren kräftige Formen, vorspringende Teile, starken Schattenschlag, malerische Wirkungen. Das feinere Detail und die Abwägung der Verhältnisse im Raume verlangte man in Venedig nicht, und Sansovino hätte das auch nicht geben können. Er hatte die Antike studiert, kümmerte sich auch um Vitruv und um die Theorie. Aber das Einzelne gab er auf seine Weise, und es genügte, wenn die Gebäude da, wo sie standen, einen gewissen großen und lebendigen Eindruck machten.

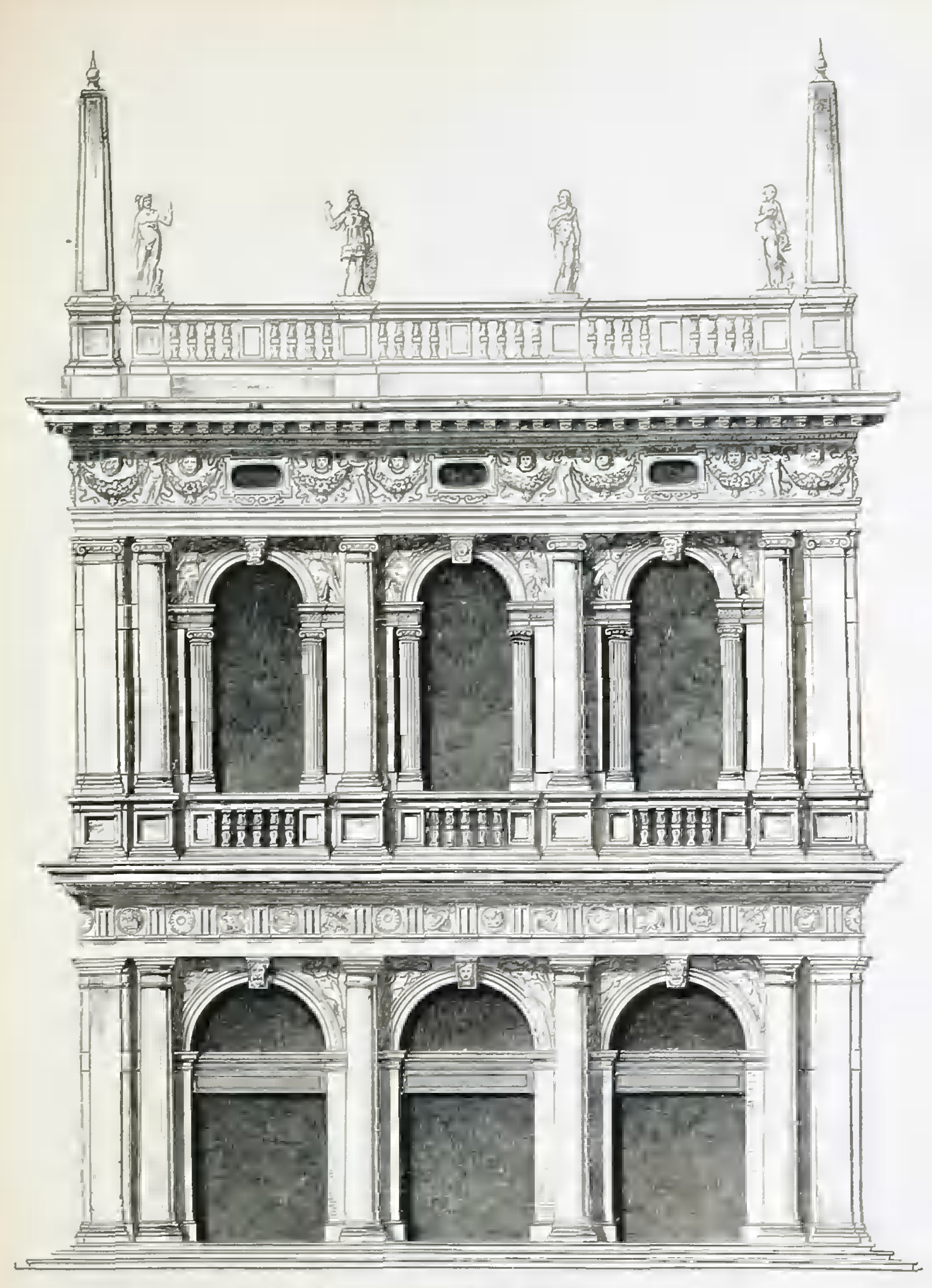


Abb. 229. Bibliothek von S. Marco (Schmalseite) in Venedig.



Abb. 230. Fassadenteil der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

Sein schönstes Bauwerk ist die Bibliothek von S. Marco (1536—1548) mit ihrer unvergleichlichen Lage an der Piazzetta, das prächtigste profane Werk des modernen Europas, wie Jakob Burckhardt meint, — eine

zweistöckige Halle, deren Schmalseite (Abb. 229) sich gegen die Lagune in beiden Geschossen mit drei zwischen starken Pfeilern gewölbten Rundbogen öffnet. Jedem Pfeiler ist eine fast volle (Dreiviertel-) Säule und den Ecken je ein Pilaster, unten mit dorischem, oben mit ionischem Kapitell vorgelegt. Die so verstärkten Ecken sind als das standfeste Gerüst noch besonders betont durch je eine auf den Eckpostamenten der Dachbalustrade hoch emporragende Spitzsäule. Über den unteren Arkaden liegt ein Gebälk mit Triglyphenfries, darüber ein kräftig profiliertes Gurtgesims, das zugleich als Sohlbank des Obergeschosses erscheint. Dieses ist durch seine größere Höhe und reichere Ausbildung als das Wesentliche des Gebäudes gekennzeichnet. Die Bogen sind hier nicht wie unten in das Gewände gespannt, sondern sie ruhen auf je zwei (ionischen) Säulen mit gemeinsamem Kämpfer. Säulen und Pilaster stehen durchweg auf Sockeln (Postamenten); das Mißverhältnis der Höhe zur Breite der Arkaden wird durch die zwischen die Postamente der Wandsäulen gespannten Dockengalerien (Brüstungen) ausgeglichen. Das Obergeschoß schließt mit einem schlicht als Platte behandelten Gurtgesims ab; darüber lagert ein breiter Reliefsfries mit liegenden Luken zwischen guirlandenhaltenden Putten, überschattet von dem weit ausladenden, reich gegliederten Kranzgesims. Die

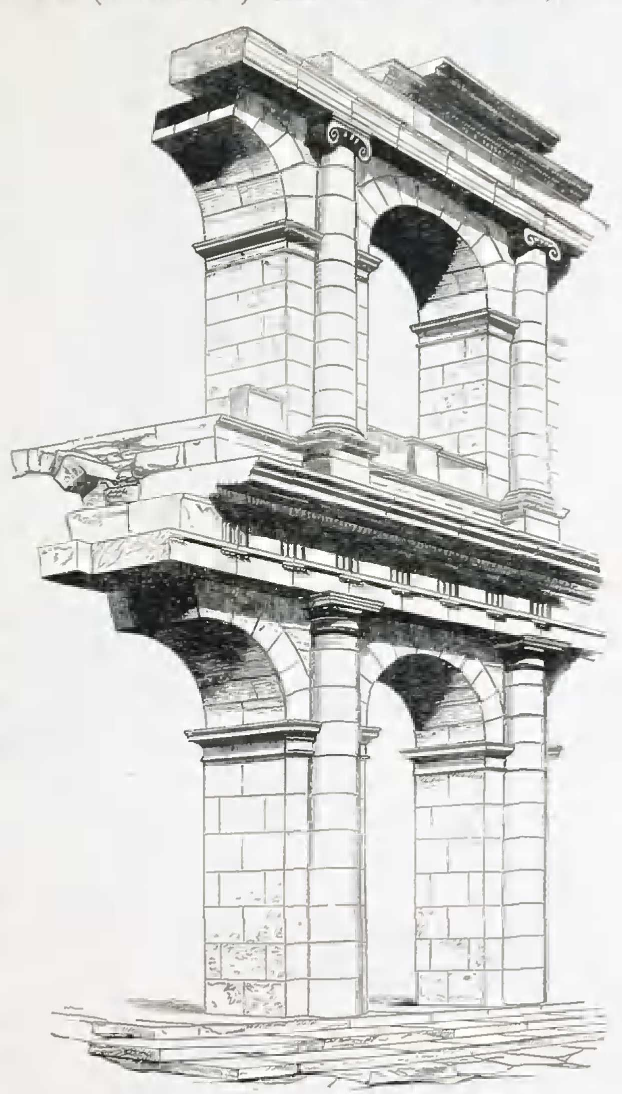


Abb. 231. System des Marcellustheaters in Rom.

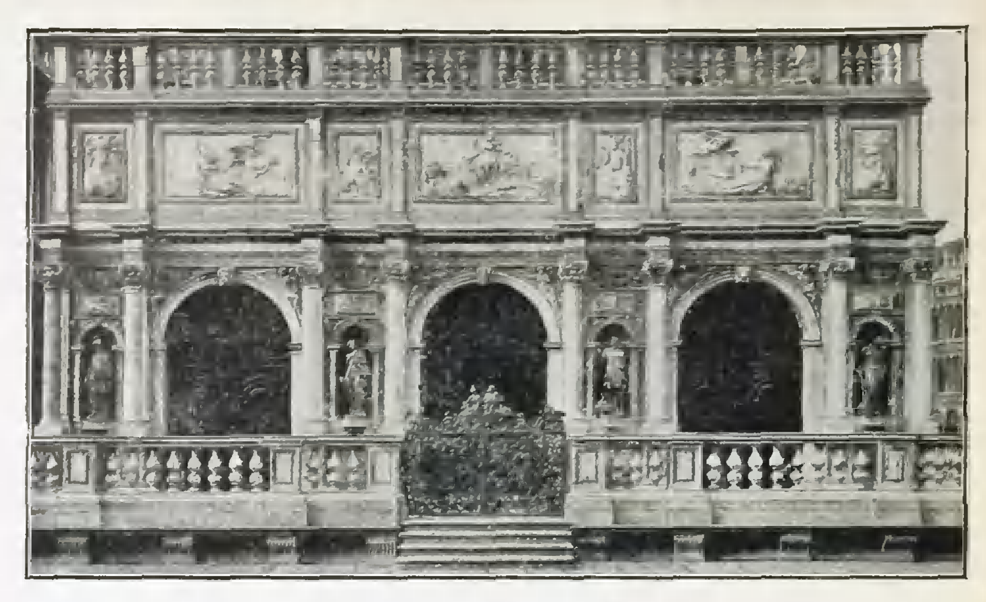


Abb. 232. Die Loggetta vor dem ehemaligen Glockenturm von S. Marco in Venedig.

Krönung des Ganzen bildet eine statuengeschmückte Dockengalerie, wie sie zu jener Zeit mehr und mehr in Aufnahme kam. Die gegen die Piazzetta gerichtete Langseite (Abb. 230) des Gebäudes ist ganz in derselben Weise ausgebildet, der Eindruck aber wegen der großen Längenausdehnung weniger günstig als bei der mit einem Blick zu erfassenden Schmalseite. Vergleicht man mit diesem Prachtbau das System des Marcellustheaters (Abb. 231), so gewahrt man deutlich den Einfluß, den die Überreste der römischen Architektur auf die bauliche Phantasie Sansovinos ausgeübt haben. Ein in kolossalem Maßstabe gehaltenes Schaustück, scheint die Markusbibliothek mehr im Sinne einer dekorativen Einfassung der Piazzetta, als mit Rücksicht auf praktische Nutzbarkeit erfunden und ausgeführt. Sie sollte das architektonische Gegengewicht gegen den die andere Seite des Platzes begrenzenden Dogenpalast bilden; aber ihre verhältnismäßig leichten, luftigen Formen wiegen trotz des großen Maßstabes nicht schwer genug, um gegen den Riesenbau der gotischen Zeit aufzukommen. Neben die schmale Stirnseite der Bibliothek setzte Sansovino um dieselbe Zeit den in derber Rustika ganz schlicht behandelten Münzpalast (die Zecca). Unverkennbar ist hier die Absicht des Künstlers, durch den Kontrast zu wirken, und darin kennzeichnet sich der bauliche Sinn der Spätrenaissance, die durch auffällige Gegensätze den Eindruck des Besonderen und Außerordentlichen hervorzurufen bemüht war.

Mit dem Bau der Bibliothek ist noch ein für Sansovino bezeichnender

Zug verbunden. Die im Verhältnis zu den Triglyphen stark vergrößerten Metopen des unteren (dorischen) Frieses brach er, wie man sieht, um, indem er sie halbierte. Dabei veranlaßte er mit vielem Geräusch die Vitruvianer von halb Italien, sich zu dieser wichtigen Frage zu äußern, und machte auf geschickte Weise jahrelang von sich als dem großen Erfinder reden. Daß er zu Tizian und Michelangelo als dritter berühmter Künstler gehöre, war damals fast allgemeine Ansicht.



Abb. 233. Merkur, von Jacopo Sansovino. Venedig, Loggetta.

In der Skulptur, in Statuen und Reliefs aus Marmor und Bronze beweist Sansovino dieselbe vielseitige, leichte Geschicklichkeit. Seine Formen haben von Michelangelo die Freiheit ihrer Bewegungen und den Fluß der Linien angenommen, selten haben sie das Massige und den wuchtigen Ausdruck, wie z. B. die langweiligen späteren Kolossalstatuen des Neptun und des Mars an der großen Treppe des Dogenpalastes. Die Erscheinung seiner Kunst ist daher milder, ruhiger und gleichmäßiger, aber auch oberflächlicher und manchmal sogar sehr leer, als ob sich zu der geforderten dekorativen Aufgabe der Inhalt nicht hätte finden wollen. Bei Michelangelo

war für das Relief zuletzt kein Raum mehr gewesen. Von Sansovino und seiner Schule wird es dagegen ganz besonders gepflegt, und es erscheint in zusammenhängenden Erzählungen in mehreren einzelnen Stücken z. B. auf sechs Bronzetafeln mit Wundern des Markus (Venedig, S. Marco). Besondere Gunst hat immer die Loggetta am ehemaligen Glockenturm erfahren (mit diesem seit 1902 einstweilen verschwunden; Abb. 232), ein kleiner zweistöckiger Zierbau noch aus seiner früheren, guten Zeit, seit 1546, mit vier Bronzestatuen in den Nischen des Erdgeschosses und feinen Marmorreliefs an der darüber liegenden Attika. Die Art, wie die Skulptur mit der Architektur verbunden wird, ist dieselbe wie bei seinem Lehrer Andrea. Aber Jacopo verzichtet auf das aus der Frührenaissance stammende sorgfältig ausgeführte Ornament an Friesen und Pilastern und gibt dafür lieber das Architektonische, das seine Skulpturen einfaßt, noch etwas derber. Die Reliefs sind von guter Wirkung, weil sie nur aus wenigen Figuren bestehen, und unter den Nischenstatuen sind namentlich der (weibliche) „Friede“ mit niedergewandtem Gesicht und der etwas theatralisch in die Höhe blickende Merkur (Abb. 233) für ihn bezeichnend. Man kann solchen Einzelgestalten, worin sich Sansovino immer am vorteilhaftesten zeigt, keineswegs den Adel einer höheren, vornehmen Erscheinung absprechen. Aber es pulsiert in ihnen nicht viel eigenes Leben; die Ausführung des Einzelnen, worin sich die Frührenaissance nie genugtun konnte, ist hier einer etwas kühlen, gleichmäßigen Vortragsweise gewichen. So trägt Sansovino sein Teil mit bei zu dem allgemeinen Stile der Zeit (S. 307). Noch in seinem hohen Alter schuf er darin ein Prachtstück, die eine der beiden weiblichen Statuen am Grabmal des Dogen Venier († 1556) in S. Salvatore: den „Glauben“ mit antikisierender Gewandung und einer leicht koketten Haarfrisur. Berühmt ist endlich, aus derselben Zeit, auch in Rücksicht auf ihre vorzügliche technische Ausführung, die Bronzetür zur Sakristei von S. Marco mit zwei größeren Reliefs — Grablegung und Auferstehung (Abb. 234) — die von einem reichgeschmückten Rahmen, mit vortretenden Köpfen in den Eckfeldern, umgeben sind. Diese Einzelheiten der Umrahmung befriedigen aber mehr als die Reliefs selbst. Der naive Erzählerzug, durch den uns die Frührenaissance auf solchen Tafeln oft erfreut, ist nicht mehr da, und zu dem dramatischen Leben, das etwas künstlich geweckt scheint, findet sich doch nicht der Stil ein, der das Vielerlei unter eine klare und künstlerisch in den Linien gefällige Disposition hätte bringen müssen.



Abb. 234. Teil der Bronzetür, von Jacopo Sansovino in S. Marco zu Venedig.

Der letzte große Baumeister der Renaissance und der letzte auf Jahrhunderte hinaus ist Andrea Palladio aus Vicenza (1518—1580). Seine Wirksamkeit umfaßt nicht ganz vierzig Jahre, von Michelangelos letzter, vorzugsweise baulicher Tätigkeit (an S. Peter) an bis dahin, wo die Herrschaft des Barockstils beginnt (1580); sie reicht mit ihren Eindrücken und Anregungen noch in die Gegenwart hinein und ist uns namentlich durch Goethes Enthusiasmus wieder nahe gebracht worden.

Palladio unterscheidet sich dadurch wesentlich von seinen großen Vor=

22*

gängern Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Michelangelo, daß er nicht, wie sie, unter Benutzung älterer Bauformen eigene Gedanken ausdrückt und praktische Aufgaben den Anforderungen einer neuen Zeit entsprechend in der Konstruktion und der inneren Anordnung der Räume auf originelle Weise zu lösen sucht. Seine Größe besteht vielmehr darin, daß er eine ganz bestimmte historische Erscheinung, die monumentale Architektur der römischen Kaiserzeit, so genau und einfach und rein wie möglich reproduzieren wollte, und zwar nach ihrem äußeren Eindruck, weswegen das letzte und deutlichste Merkmal, worauf seine Kunst hinstrebt, die große, schön wirkende Fassade ist. Er gehört also nicht, wie Michelangelo, der doch viel weniger ausschließlich Baumeister war, zu den Erfindern, sondern er ist ein Nachahmer, und nur die strenge Konsequenz seiner Nachahmung hat es zuwege gebracht, daß wir von einem Palladiostil sprechen.

Maßgebend für seine Richtung ist die theoretische Grundlage, die er mit einigen Schülern Michelangelos, Vignola und Serlio, teilt, die er aber noch mehr vertieft hat als sie. Denn man darf wohl sagen, daß er unter allen Architekten am tiefsten in das Studium derjenigen römischen Architekturformen, auf die es ihm für seine Zwecke ankam, eingedrungen ist.

Sein Gönner Giovan Giorgio Trissino aus Vicenza, ein angesehener Kunstdichter — ein wirklicher Dichter war er nicht — und Theoretiker, dem man fast in allen Gattungen der italienischen Literatur begegnet, nahm ihn zuerst mit sich nach Rom, wohin er nach einem längeren Aufenthalt dann noch zweimal zurückkehrte. Dort studierte er an der Hand Vitruvs die alten Bauwerke und erweiterte seine Kenntnisse noch durch Reisen nach den anderen Ruinenstätten Italiens. Dann baute er in und um Vicenza und seit 1560 auch in Venedig. Hier drang er, der strenge Vitruvianer, ein in den Bereich des mit der freieren Willkür seiner reicheren Phantasie schaffenden Jacopo Sansovino und kam auch mit dem berühmten und vielseitigeren Genossen öfter in unliebsame Berührung. Übrigens verlief sein äußeres Leben, anders als das seines Nebenbuhlers, einfach: er war ganz von den Aufgaben seines hohen Berufes und von den Gedanken an die Ziele seines Studiums erfüllt. Dafür erfuhr er schon bei Lebzeiten den Ruhm eines großen und zugleich edlen Mannes. Es ist, als hätte man die Richtung seines Stils in den Eigenschaften des Menschen wiederfinden wollen. Keine zweite italienische Stadt wird durch die Erinnerung an einen einzigen Künstler so beherrscht, wie Vicenza durch sein zu einem wirklichen Lokalkultus gewordenes Andenken an Palladio.

Um uns seine Bedeutung, die den Kirchenstil und den Palastbau gleichermaßen berührt, klar zu machen, erwähnen wir vorweg die bloß archäologischen Aufgaben, die mit den Zwecken des damaligen Lebens nur künstlich zusammenhingen, so die Reproduktionen von antiken Wohnanlagen, die er bisweilen



Abb. 235. Basilika in Vicenza.

unternahm. Dergleichen ist doch auch bezeichnend für die Richtung seiner auf das Nachschaffen eingestellten Phantasie. Bekannt ist das antike Theater in Vicenza, das Teatro Olimpico, ein reich dekorierter Innenraum mit Sitzplätzen und einer feststehenden Bühnenwand zu fünf Ausgängen, durch die man in perspektivisch gebaute Straßenfluchten sieht. Die Ausführung des Baues gehört freilich erst der Zeit nach seinem Tode an.

Die erste Aufgabe, die für seinen Stil etwas bedeutet, ist die Fassade der Basilika in Vicenza; die Vorbereitungen dazu begannen 1545, der Bau aber erst 1549, als Sansovinos Bibliothek in Venedig gerade fertig geworden war. In Vicenza handelte es sich um einen älteren, unvollendet liegen gebliebenen Bau, eine sehr lange, zweistöckige Halle für Fest- und Geschäftszwecke, die hergestellt und mit einer neuen Fassade versehen werden sollte. Der Bau beschäftigte den Künstler sein Leben lang und kam erst lange nach seinem Tode zur Vollendung. An der Fassade (Fig. 235) ist das System der Markusbibliothek wiederholt: zwei Stockwerke mit Bogenpfeilern und Halbsäulen unter geradem Gebälk. Der charakteristische Unterschied der beiden Bauwerke, die für die ganze nachfolgende Zeit wichtige Vorbilder geworden sind — in jeder größeren Stadt begegnet man heute ihren Motiven — liegt vor allem in der von Palladio beliebten (etwa einem römischen Triumphbogen abgesehenen) Verkröpfung der Gesimse über den Kapitellen der Wandsäulen, einem struktiv ungerechtfertigten Motiv, das Sansovino an seiner Bibliothek vermied, während er es doch etwa um dieselbe Zeit bei der Loggetta (S. 332) anwendete. Durch das starke Vortreten der Säulen über die Fluchtlinie des Bauwerkes und durch die damit zusammenhängende Verkröpfung des Gesimses erhält Palladios Fassade eine lebhaftere Bewegung.*) Nach oben fehlt ihr sodann der feste Abschluß durch einen Fries, wie ihn Sansovino zwischen das Obergeschoß und das Kranzgesims einschob. Infolgedessen erscheint der Bau Palladios leichter und luftiger, wozu noch der Umstand beiträgt, daß die die Bogen stützenden Säulen von den Pfeilern abgerückt sind und einen freien Durchblick gestatten (Abb. 236). So spricht der Bau deutlicher das Wesen einer offenen Halle aus: rhythmische, seitwärts fortgehende Bewegung ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Ferner hatte die gekuppelten Säulen als Bogenträger Sansovino nur im Obergeschoß

---

*) Solche auf dem Verlangen nach kräftigen Reizmitteln beruhende Verstärkungen an den Fassaden der Bauwerke können wir schon wahrnehmen an den gemalten Architekturen paduanischer und ferraresischer Bilder aus dem 15. Jahrhundert, wo ebenfalls die antikrömischen Triumphbogen vorbildlich wirkten. Der Leser vergleiche auch Abb. 32. Für die venezianische Frührenaissance gibt ein prächtiges Beispiel die Fassade der Scuola di S. Rocco, 1550 vollendet. In der Hochrenaissance haben wir die vortretenden Säulen neben Reliefs und Statuen zuerst an Michelangelos Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo seit 1516. Früher schon bei Andrea Sansovino (Abb. 106). Das dekorative Ornament, welches Jacopo Sansovino an der Bibliothek ausgiebig verwendet hat, tritt an seinen übrigen Bauten ebenso wie bei Palladio zurück. Sie stimmten also hierin beide mit Michelangelo überein.



Abb. 236. Basilika in Vicenza, obere Halle.

angewandt (sie finden sich ebenso im Mittelschiff einer Kirche von Giulio Romano, S. Benedetto bei Mantua). Palladio, der sich die Erfindung von Sansovino aneignen konnte, — schon in den fünfziger Jahren war er öfter in Venedig — gab die gekuppelten Säulen auch dem Erdgeschoß, so daß die beiden gleich hohen Geschosse ganz dasselbe System haben; dadurch fällt der Reiz der Abwechslung, auf den Sansovino Wert legte, weg, aber der Charakter der Halle tritt wieder mehr hervor. Wir kommen endlich zur Frage des Ornaments. Sansovino hat davon recht viel gegeben, in dem oberen Friese sogar das in der Frührenaissance beliebte Motiv der Guirlandenträger (vgl. Bd. I, Abb. 135), seine Bibliothek ist dadurch ohne Frage glänzender und reicher geworden. Bei der Basilika hingegen, wo Palladio auf Ornamentierung der Flächen verzichtet hat, und wo der einzige plastische Schmuck die Statuen auf den Zwergpfeilern der Dachbalustrade sind, kommt infolgedessen wieder das Architektonische, das Verhältnis zwischen tragenden und lastenden Gliedern, reiner und deutlicher zum Ausdruck.

Palladios Kirchenstil lernen wir schon vollständig an seinen zwei großen venezianischen Kirchenbauten kennen: S. Giorgio Maggiore und Il

Redentore. Dort sollte eine ältere Anlage, Kirche und Kloster, allmählich (seit 1560) ganz erneuert werden; die Kirche bekam ihre Kuppel 1575, alles übrige aber wurde noch lange nicht fertig. Die Erlöserkirche (Il Redentore; Abb. 237) war hingegen eine Neugründung, eine vom Staate nach schwerer Pestseuche gestiftete Votivkirche, zu der Palladio 1577 den Grundstein legte. Auch sie ist bei seinen Lebzeiten nicht fertig geworden, und dasselbe Schicksal traf fast alle seine bedeutenden Bauwerke, vielleicht infolge der übergroßen Maßverhältnisse. Schon von seinen Wohnräumen sagte man oft, sie wären viel zu groß angelegt für das Maß der Menschen, die darin leben sollten. Beide Kirchen, S. Giorgio und Redentore, haben Langhäuser. Denn trotz des Vorbildes der Peterskirche in der von Michelangelo gewollten Form des griechischen Kreuzes drang die Idee des Zentralbaues schließlich nicht durch. Für die Mönchskirchen war von alters her das Langhaus üblich gewesen, und dieselbe Form bevorzugte der neue, nun mit seinen baulichen Bedürfnissen hervortretende Jesuitenorden. Vignolas Kirche del Gesù in Rom (1568, ausgeführt von Giacomo della Porta S. 326; Abb. 238) ist die erste dieser vielen Jesuitenkirchen: ein einschiffiges, tonnengewölbtes Langhaus mit zwei schmalen Kapellenreihen statt der Seitenschiffe führt auf die Vierung, über der, zwischen Langhaus und

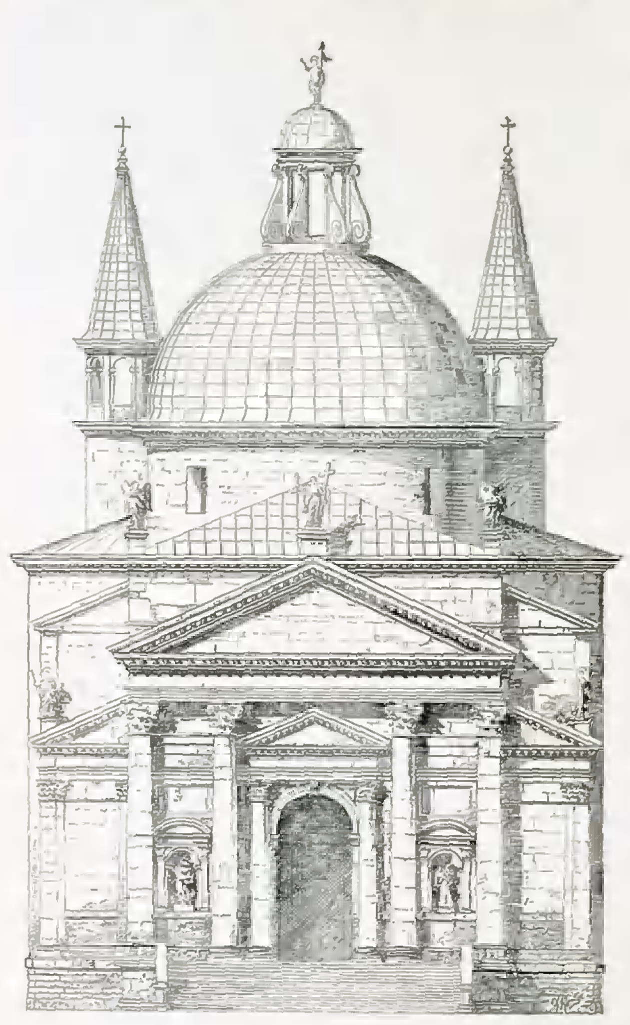


Abb. 237. Il Redentore in Venedig.



Abb. 238. Kirche del Gesù in Rom.

Chor, sich eine Kuppel wölbt. Türme fehlen, die Fassade (nach Giovànnis eigenem Entwurf 1575) ist konstruktiv wie ein zweistöckiges Gebäude behandelt. Sie ist von Pilastern und Säulen gegliedert, die Wand unten von Nischen über den Nebentüren, oben von Fenstern durchbrochen. Den Abschluß bildet ein Giebel wie bei S. Andrea in Mantua von Leon Battista Alberti, wo jedoch die einstöckige Fassade durchgehende Pilaster hat (I, S. 151). Vignolas Jesuitenkirche ist das Schema für die Normalkirchen der Barockzeit, und als man im Rate von Venedig über den Grundriß der Erlöserkirche beriet, wurde auf die Jesuitenkirche in Rom als Vorbild hingewiesen. Bei der

Erlöserkirche führte Palladio noch konsequenter durch, was er wollte. Er hielt sich an den Grundriß von Vignolas Jesuitenkirche und nahm anstatt der dreischiffigen Anlage von S. Giorgio Maggiore nur ein einziges großes Langschiff mit Kapellenreihen an, wodurch der Eindruck vereinfacht und seine Größe gesteigert werden sollte. Dennoch wirkt der frühere Bau mit seinen drei Schiffen großartiger! Im Innern beider Kirchen (Abb. 239) herrscht die „große Ordnung“. Wandsäulen mit Kompositkapitellen tragen das Hauptgesims, während die Bogen zwischen ihnen auf Pilastern ruhen. Die Details sind korrekt gezeichnet, aber aller weitere Schmuck fehlt. Die leeren weißen Flächen geben uns bloß Raumeindrücke. „Freudlose Großartigkeit“ nennt das Burckhardt. Dafür wirkt es wohltuend, daß von dem geschmacklosen Zierat, der uns in anderen italienischen Kirchen so oft verdrießt, diese beiden ganz rein gehalten sind. Die Fassaden zeigen uns das berühmte Schema Palladios: vier Wandsäulen — bei Il Redentore zwei zwischen zwei Pilastern — unter einem Hauptgiebel zwischen niedrigeren, den Abseiten entsprechenden Halbgiebeln. Es wird dann später mit vielen kleinen Änderungen wiederholt. Für die beste Lösung der Aufgabe ist immer die Fassade von Il Redentore angesehen worden. Sie gewährt ein einheitliches, großartiges Bild. Den Nähertretenden stört freilich, wie immer bei Palladio, das kümmerliche Material: verputzter Backstein, die Details in Stein, nicht in Marmor. Die Gliederung mit einer Attika und einem zweiten Giebel über dem Hauptgiebel und mit zweierlei Halbgiebeln, und dazu eine in der Mitte der Front bis zur Sockelhöhe ansteigende Treppe geben dem Anblick mehr Abwechslung als das Schema Vignolas. — Die Fassade „einer Ordnung“, die Michelangelo an S. Peter und vor ihm Leon Battista Alberti an S. Andrea vorbereitet hatten, ist Palladios am meisten charakteristische Neuerung. Gegenüber den sich bis tief in die Barockzeit hinein behauptenden, an sich keineswegs schönen zweistöckigen Fassaden (nach der Art von Vignolas Jesuitenkirche), die gewöhnlich zwei verschiedene Ordnungen und am Obergeschoß die von Leon Battista Alberti erfundenen Voluten haben, macht Palladios Fassade einen großartigen Eindruck. In seiner Privatarchitektur mußten sich sogar die praktischen Forderungen der Wohneinrichtung dem vornehmen, hohen Schein anbequemen.

So wäre also nach seinen Absichten an die Stelle des ursprünglich mittelalterlichen Kirchenbaus die Prunkhalle der römischen Kaiserzeit, nur ohne ihren kostbaren Schmuck, getreten. Die Renaissance hatte an dem Kirchenbau des Mittelalters allmählich geändert, verschönert, umgestaltet und



Abb. 239. Inneres von S. Giorgio Maggiore in Venedig.

sich dabei auch hinweggesetzt über manchen früher geltenden Unterschied zwischen den Ausdrucksmitteln der kirchlichen und der profanen Architektur. Jetzt bei Palladio konnte nur noch der beibehaltene, von Haus aus griechische Tempelgiebel an die sakrale Bestimmung des neuen Gebäudes erinnern. Aber für den Römer hatte der Giebel schon gar nicht mehr diese Bedeutung, und auch Palladio sah das so an, wie uns einige seiner Profanbauten lehren.

Das Wohnhaus wird natürlich bei ihm von selbst zum Palast, denn für kleine Verhältnisse ist er nur selten zu haben. In großen aber hat er viele Paläste errichtet; ein 1570 erschienenes Werk von ihm enthält die Entwürfe von 28 ausgeführten neben acht noch nicht ausgeführten Palästen. Die Hauptsache ist ihm die Fassade; das Innere, die Treppen und die Höfe sind dagegen vernachlässigt. Sein Streben geht auch hier auf das Monumentale — das schlechte Material, auf das er angewiesen war, Backstein und Stuck, bildet gegen seine großen Absichten einen kläglichen Gegensatz — und, wenn irgend möglich, auf die „eine“ Ordnung. Begreiflicherweise mußte er hier bei den Bauherren oft auf Widerstand treffen. Eine vollständige Doppelordnung hat er in Vicenza nur zweimal gegeben und zwar noch in

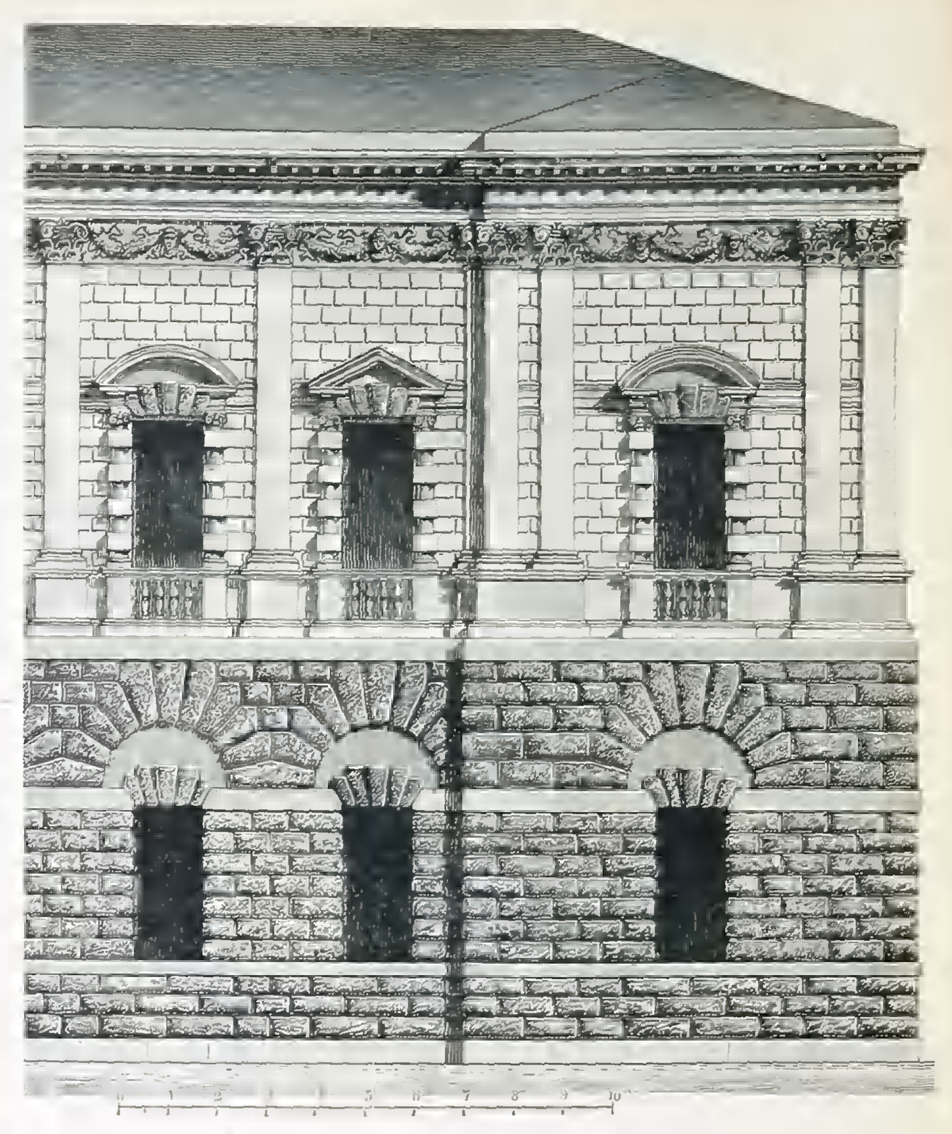


Abb. 240. Fassadenteil des Palazzo Tiene in Vicenza.

späterer Zeit, zuerst (vor 1566) in dem Palazzo Chieregati, wohl seinem schönsten. Die Stockwerke mit (unten dorischen, oben ionischen) Pilastern und Halbsäulen haben an den Seiten lichte Säulenstellungen, das untere hat in der Mitte außerdem noch eine freie Vorhalle. Das Dachgesims und die Fensterbogen des Obergeschosses haben einen mäßigen Skulpturenschmuck. Das Ganze wirkt nicht nur großartig, sondern auch heiter und festlich. Die andere Fassade mit zwei Ordnungen — ionisch und korinthisch — am Palazzo

Barbarano (1570) ist ganz mit schlechter Barockdekoration in Relief überladen und verliert dadurch ihren für Palladio charakteristischen Ausdruck.

Viel früher schon ging er, ähnlich wie Sanmicheli in Verona, auf die eine, den Charakter der Fassade bestimmende Ordnung aus, indem er das Erdgeschoß in Rustika nur als Sockel behandelte und darauf ein Obergeschoß mit Pilastern stellte (Pal. Tiene 1556; Abb. 240). Giulio Romano hatte in dieser Weise schon 1540 den Palazzo Trissino dal Vello d'Oro hier gebaut. Aber Palladio ging weiter in der Betonung der vertikalen Gliederung zum Nachteil der horizontalen. Er führte (Pal. Valmarana 1566) eine einzige Ordnung von Kompositpilastern sogar an zwei vollständigen Stockwerken vorüber bis zu einer niedrigen Attika mit quadratischen Fenstern in die Höhe. Noch eindringlicher kommt dieser Baugedanke zum Ausdruck in einem nicht vollendeten alten Familienpalaste, der nun den Namen Cà del Diavolo (Abb. 241) führt. Die auf Postamente gesetzten Kompositsäulen bilden mit ihrem verkröpften Gesims das Gerüst, auf dem eine ganz niedrige Attika ruht, darüber lagert das Dach mit einem Kranzgesims, dessen

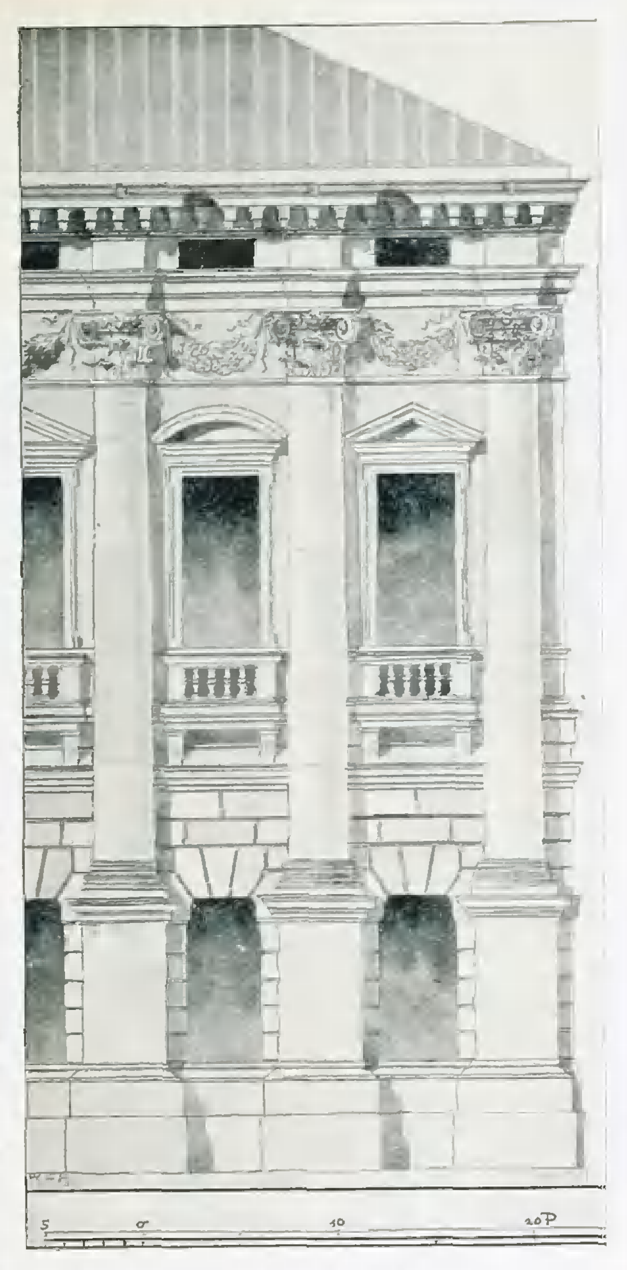


Abb. 241. Fassadenteil der Cà del Diavolo in Vincenza.

einzelne Abschnitte hier oben das Motiv der Säulenkapitelle noch einmal kräftig wiederholen; dazwischen erscheint die Wand mit ihren Öffnungen als Füllstück. Die unteren Fenster sind lukenartig zwischen die Piedestale geklemmt.

Zu einer derartigen großen Ordnung brauchte nun nur noch der ursprünglich sakrale Giebel zu kommen, so war der Unterschied zwischen einer Kirche und einem weltlichen Gebäude aufgehoben. Palladio hat auch diesen Schritt noch getan in kleineren Palästen und Landhäusern, wo über einem kellerartigen Unterbau als Sockel ein Hauptgeschoß, manchmal noch mit einem obersten Halbstock, aufsteigt und durch eine einzige große Säulenstellung mit krönendem Giebel als Hauptteil ausgezeichnet wird. Bei übrigens höchst schlichter und sogar nackter Ausführung ohne dekoratives Detail beabsichtigte er wohl mit diesen feierlichen Formen einen der umgebenden freien Natur entsprechenden lichten, tempelartigen Eindruck hervorzurufen. An der Villa „La Rotonda" bei Vicenza hat er einen solchen auf sechs Säulen ruhenden Giebel, mit einer breiten Freitreppe davor, an allen vier Seiten gleichmäßig wiederholt. Dem Grundmotiv begegnen wir bekanntlich bis auf den heutigen Tag an Profangebäuden der allerverschiedensten Bestimmung.

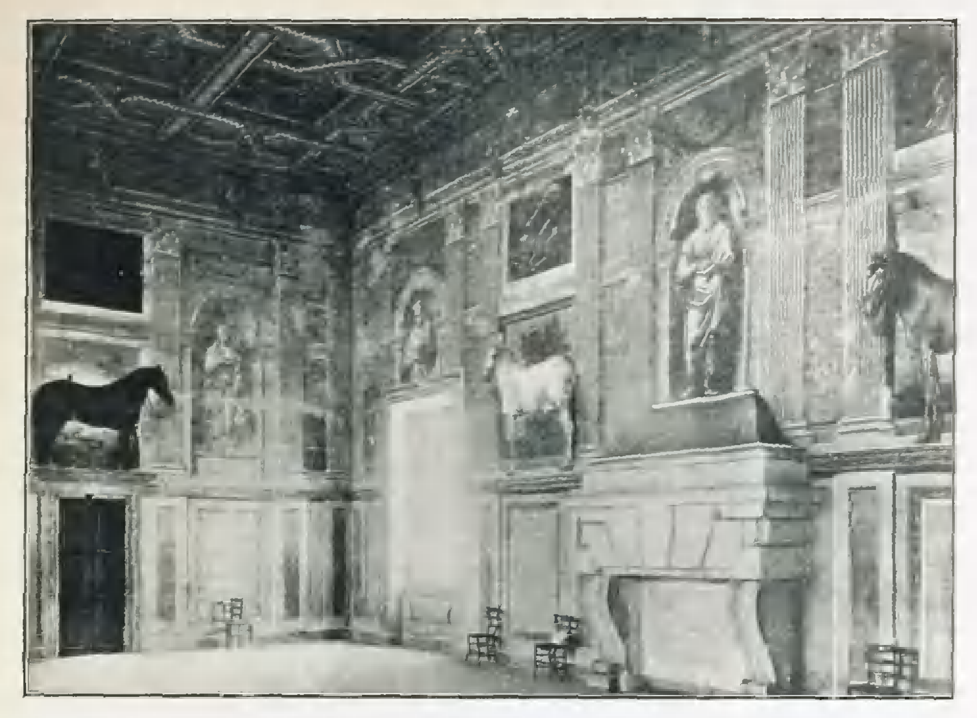


Abb. 242. Sala dei Cavalli, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Te.

3. Correggio und der Norden Italiens.

Giulio Romano. Tintoretto und Paolo Veronese.

Bei Michelangelos langer Lebenszeit und bei dem Eindrucke, den seine Kunst auf die Menschen machte, konnte in der Skulptur neben ihm kein andrer Einfluß aufkommen, und alles Folgende erscheint zunächst nur als Fortsetzung von ihm. In der Malerei sehen wir vor dem Schluß des 16. Jahrhunderts die einzelnen Richtungen der Renaissance zu Ende gehen. Am längsten hielten sich die Venezianer, die sich an der Darstellung des äußeren Lebens genügen ließen und über ein wertvolles Gut ihrer Schule, die Farbe, bis zuletzt verfügten. Tintoretto und Paolo Veronese sind zwei imponierende Künstler, zu einer Zeit, wo die anderen nichts mehr aufzuweisen haben. Am frühesten verbrauchte sich die Kombination der florentinischen und römischen Kunst, die in Raffael ihren Meister hatte und die wir als römische Schule zu bezeichnen pflegen. Ehe er nach Rom kam, hatte es ja keine römische Schule gegeben, und auch nachher bestand sie aus

zugewanderten Leuten. Die monumentale Malerei, die wir seit Julius II. entstehen sahen, war das Erzeugnis eines höheren Willens, ein Kunstprodukt. Und sie beruhte doch schließlich, wie die Plastik auf Michelangelo, auf dem einen Raffael. Man kann verschieden darüber denken, ob Raffael, als er starb, seinen Höhepunkt erreicht oder gar schon überschritten, und ob es noch viel war, was er uns zu sagen hatte. Daß ein anderer seine Kunst hätte selbständig fortsetzen können, läßt sich aber überhaupt nicht denken. Denn was hinterließ er einem solchen, daran anzuknüpfen? Gedanken einer vergangenen Welt, namentlich auch des klassischen Altertums, und daneben eine selbständige Formschönheit. Seiner Kunst, bemerkt einmal Jakob Burckhardt, müsse man am wenigsten mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfülle Aufgaben, deren geistige Voraussetzungen uns ganz fern lägen, so daß sie uns ganz nahe träten. „Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höheren Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist doch nie unser Geist." Wenn das soviel heißt, wie daß wir fortan das Altertum als Ganzes mit den Augen Raffaels und in seinen Formen sehen sollen, so gilt das erst recht für seine Schüler. Antike Stoffe und Formbestandteile, dazu die Formensprache Raffaels, diese Kombination wollen sie erhalten. Etwas neues hat darin keinen Platz. Sie sind aber archäologischer als er, treuer im Nachahmen der Einzelheiten der Antike, und andererseits verstärken sie wohl seine Formen und steigern seinen Ausdruck durch unwillkürliche oder bewußtermaßen angenommene Zusätze aus dem Einfluß Michelangelos. Aber das sind Unterschiede des Grades, keine Verschiedenheiten der Art, für die sich innerhalb dieser Richtung gar kein Bedürfnis zeigt. So begreift man es, daß dieser Klassizismus frühzeitig zwar nicht zu Ende ging, — denn die Kunst bediente sich seiner noch lange weiter — aber doch seine letzte Gestalt erreichte, so daß man aus ihm nichts neues mehr machen konnte. Nur weil er in der Geschichte einen breiten Raum einnimmt, nicht um seiner eigenen Tiefe und seines Gehalts willen, sind wir ihm Rücksicht schuldig. Sein namhaftester Vertreter ist Giulio Romano, für den auch das bezeichnend ist, daß seine Kunst in Mantua, wohin sie verpflanzt wird, ungestört weiterwächst, wie in Rom, woher sie kommt. Lokale Einwirkungen beengen und bestimmen sie nicht. Der Norden Italiens hat einen besonders tüchtigen, gehaltreichen Grund, dessen Kraft sich länger erhält, wie man schon aus der politischen Geschichte sieht. Und nun gibt uns hier im Norden die Kunstgeschichte zuletzt noch unter diesen Nachzüglern einen wirklichen

Künstler, einen Klassiker in seiner Weise, Correggio, der, so gut wie unberührt von Rom und Florenz, aus den Einflüssen seiner norditalischen Umgebung seine ganz besondere Art entwickelt. Er ist die letzte bedeutende Erscheinung unter den Malern der Renaissance, und er steht an geistigem Werte sowohl über jenen beiden Venezianern, wie über Giulio Romano, zu dem wir nunmehr übergehen.

Giulio Romano (eigentlich Pippi; 1492—1546) ist der erste namhafte Maler, der aus der Stadt Rom stammt. Als vornehmsten unter Raffaels Gehilfen haben wir ihn schon kennen gelernt. An den Stanzen war er, mindestens von der zweiten an, beteiligt, selbständiger dann an den Loggien und bei den Psychebildern für Agostino Chigi, und ebenfalls bei der Ausführung vieler Tafelbilder Raffaels, der religiösen bis zu der Transfiguration, und der späteren Porträts. Nach Raffaels Tode leitete er die Malereien im Konstantinssaale des Vatikans und malte selbst neben anderem die zwei großen Bilder der „Kreuzeserscheinung“ und der „Schlacht“. Bald nach Raffaels Tode ging er nach Mantua (1524), wo er den alten Lorenzo Costa aus Ferrara (I, S. 388) noch am Leben fand. So grenzen zwei Zeitalter aneinander, wenn die Lebenswege einzelner Menschen sich kreuzen. In Mantua ist er dann nach einer erstaunlich umfänglichen Tätigkeit gestorben.

In bezug auf Giulio Romanos Werke findet man oft die Wendung gebraucht, man spüre darin noch etwas von der goldenen Zeit der Kunst. Das ist richtig, wenn man sie nach ihrem großen, allgemeinen Eindrucke, etwa als Dekorationen eines Zimmers in Stuck oder in farbigen Bildern, auf sich wirken läßt. Nur darf man sich dabei des Einzelnen aus der wirklich goldenen Zeit nicht mehr zu deutlich erinnern, denn dann fällt einem gegenüber Giulio Romanos Hervorbringungen doch gleich der Unterschied auf die Seele zwischen warmer, lebendiger Erfindung und flotter, aber herzloser Nachahmung. Giulio ist ein Künstler von einer, wenn man auf den Umfang sieht, geradezu einzigen Vielseitigkeit. Er baut Villen und Paläste und dekoriert sie auch gleich in Stuck oder in Farbe, er baut sogar Kirchen (S. Benedetto bei Mantua S. 339), er erfindet Kamine, Möbel und Geräte, er ist hierin selbst etwas Plastiker, wenigstens in Stuck, mit seinen michelangelesken Kamin- und Türfiguren, und endlich malt er Kirchenbilder und Wandfresken. Wie einseitig erscheint uns dagegen der immer nur in Öl malende Venezianer!

Schon bei der Architektur liegt Giulios Bedeutung nicht in den einzelnen Werken, sondern in der Häufung von Motiven, die er aus Raffaels und Bramantes reichem Formenschatze mit geschickter Hand überallhin verteilt und zu besonderen Aufgaben verarbeitet, wie sie ihm gerade zu passen scheinen. Dabei weiß er sich in knappe Umstände zu finden, so gleich bei seinem berühmtesten Werke, dem einstöckigen Palazzo del Tè (eigentlich Tejetto) auf dem Grundstück des herzoglichen Gestüts vor dem Tore Pusterla. Er hat eigentlich sogar mehr Lust zu dem, was schnell geht, und hat mehr Sinn für Decken und Kulissen als für Monumentalbauten, und durch diese Gabe leichter Erfindung und Anpassung hat er das noch heute hervortretende Kunstbild der Stadt Mantua wesentlich geschaffen und außerdem im einzelnen den späteren Architekten dieser Gegenden noch manche Anregung gegeben.

An dem Maler Giulio Romano hat man schon bei Raffaels Lebzeiten die schwarzen Schatten und überhaupt die rußige Farbe namentlich seiner Ölbilder getadelt. Er wollte eine ungewöhnliche Kraft und Tiefe erreichen und setzte darum der Farbe trübende Bestandteile zu. Seine späteren Fresken — mit Hilfe zahlreicher Schüler ausgeführt — machen technisch nicht gerade einen besonders ungünstigen Eindruck, sie erwecken vielmehr so sehr die Vorstellung einer ungeheuren Gewandtheit des Zeichnens und Malens, daß dahinter die Frage nach dem speziellen Kolorit zurücktritt, und die Farbe auch wohl im ganzen zweckmäßig erscheint. Aber besondere Wirkungen kann oder will Giulio doch auch nie damit erreichen. Die Hauptsache sind seine Figuren. Deswegen imponiert er uns vielleicht schon am meisten in seinen zahlreichen, etwas mehr ausgeführten und mit einer ganz erstaunlichen Sicherheit hingeworfenen Handzeichnungen. Außerdem berührt uns bei dem Skizzenhaften weniger empfindlich ein Hauptmangel von ihm, die Leere seiner Gesichter. In seinen ausgeführten Fresken will das alles nur auf das Ganze hin angesehen sein.

Man muß ferner beachten, daß, als Giulio Romano die Konstantinsfresken malte, er noch keine dreißig Jahre alt war; und was hatte er alles schon vorher gemalt! Wie wenig tief er aber andererseits in seines Meisters Kunst eingedrungen und wie wenig fest und sicher er überhaupt in seiner eigenen Handschrift geworden war, dafür ist eine von Vasari erzählte Geschichte sehr bezeichnend. Friedrich II. von Mantua hatte Clemens VII. um das berühmte Porträt Raffaels: „Leo mit den zwei Kardinälen" (S. 206) gebeten. Der Papst hatte wohl Ursache, dem Fürsten gefällig zu sein, der mit dem Kaiser gut stand und von diesem 1530 sogar zum Herzog erhoben wurde, — er befahl seinem Anverwandten Ottaviano in Florenz, wo das

Bild im Palast der Familie hing, es nach Mantua zu schicken. Ottaviano aber schickte statt dessen eine Kopie, die er schnell von Andrea del Sarto hatte anfertigen lassen (Neapel). Ob Seine Heiligkeit um die Gaunerei gewußt hat, wird nicht berichtet. Später zeigte Giulio Romano das vermeintliche Originalbild Raffaels unter vielen anderen Schätzen dem Vasari bei einem Besuche in Mantua. Dieser äußerte seine Zweifel an der Echtheit; er hatte einst als Page bei Ottaviano den Andrea daran arbeiten sehen. Aber, erwiderte ihm darauf Giulio Romano, er selbst hätte es ja mit gemalt, als Gehilfe Raffaels. Darauf erzählte Vasari seinem Gastfreund den Hergang und zeigte ihm auch ein Zeichen auf der Rückseite, woran die Kopie kenntlich wäre. Giulio, der vielgewandte und nie verlegene, half seiner zu Fall gebrachten Kennerschaft auf durch einen denkwürdigen Ausspruch: Für ihn ginge diese Kopie nun noch über das Original, denn die Kunst, durch Nachahmung ein Muster ganz zu erreichen, sei viel größer als die der Erfindung. — Heute würde selbst ein mäßiger Kenner Andreas Kopie nach einigem Besinnen richtig beurteilen.

Einsam und verwahrlost in menschenleerer Gegend liegt jetzt der Palazzo del Tè mit seiner Flucht von sieben unter Giulios Leitung ausgemalten Sälen. Kaum eine zweite Stätte im Lande der Kunst macht diesen tief melancholischen Eindruck. Am meisten Bewunderung wird noch der Psychesaal finden. Die umfangreichen Wandfresken mit derben bacchischen Szenen, Flußgöttern und Nymphen vor weiten, lachenden landschaftlichen Hintergründen erfreuen durch den heiteren, sonnigen Ausdruck des schwellenden Lebens. Die Figuren sind sicher gezeichnet, ihr hoher Stil geht aber schon in das Akademische über, oder er scheint absichtlich strenge Züge z. B. von Mantegna angenommen zu haben. Die Gesichter sind nicht individuell, der Absicht nach sind sie groß in den Formen, dafür aber in Wirklichkeit ohne einen tieferen Ausdruck. Giulio hat sehr viel nach der Antike gezeichnet und von ihrer Formgebung viel mehr in sich aufgenommen als Raffael und Michelangelo. Darum wird alles konventioneller bei ihm, als es bei seinen großen Vorgängern war, denen er übrigens nachzustreben meinte. Denn auch Michelangelos Einfluß erfuhr er seit Raffaels Tode immer mehr. Die Gesichter waren ihm gleichgültig. Es ist auffallend, wie wenig Typen er hat und wie oft er dieselben ganz nahe beieinander braucht. In den zwanzig Lünetten des Saals sind die Geschichten Amors — in Öl — anders als in der Farnesina, erzählt. Man versteht die Bilder nicht immer so leicht, obwohl doch Giulio hier realistischer ist. Am Spiegel der Decke ist, wie in

Rom, die Hochzeit gemalt. Daß er übrigens nun, wie es einst Mantegna tat (I, S. 368), auf die „Ansicht von unten" hin zeichnet, ist in dieser Zeit und bei der Nähe Correggios selbstverständlich. In dieser Art von Illusion ist er dann noch viel weiter gegangen. Er läßt im Gigantensaal an den Wänden gewaltige Bautrümmer mit beängstigender Naturwahrheit auf kolossale Giganten und auf den Beschauer losstürzen (Abb. 243), während von der Decke her über sechzig mächtige Göttergestalten, von Jupiters Blitz erschüttert, auf uns niederfahren. Das Merkwürdigste aber wird immer die (erste) Sala dei Cavalli bleiben mit ihren sechs in voller Leibhaftigkeit vor gemalte Landschaftsdurchblicke gestellten Rassepferden, wohl den frühesten Beispielen einer völlig porträtmäßigen Darstellung in der Kunst (Abb. 242).

So viele Malerei — zu diesen Sälen kommen noch Fresken in kleineren Räumen des Palazzo del Tè, sowie im Stadtschloß und anderwärts, wo sie längst zerstört worden sind — forderte die Hilfe vieler Hände, und Giulio stand in einem großen Kreise von Schülern, wie früher sein Lehrer Raffael. So gerät denn vieles auch nur fabrikmäßig. Aber jedes abschätzige Urteil hat nur seine Berechtigung im Vergleich mit dem Höchsten, mit der wirklich goldenen Zeit. Denn wenn man nach unten sieht und dem weiteren Abstieg in der Kunstgeschichte folgt, so genügte Giulios Ableger Primaticcio immer noch, um in Frankreich die Schule von Fontainebleau zu gründen. Und ein Größerer, Rubens (und nach diesem wieder Jordaens), hat in Mantua nicht nur Studien zu Satyrn und Pansfrauen gemacht, sondern auch viel für die allgemeine Haltung seiner bacchischen Versammlungen und seiner allegorischen Triumphszenen aus diesen Fresken gelernt.

Die Staffeleimalerei tritt bei Giulio mehr in den Hintergrund. Für kirchliche Bilder hatte er keinen Sinn, für das Porträt — nach dem was bereits bemerkt wurde — noch weniger. Sein berühmtestes Tafelbild ist die bald nach Raffaels Tode gemalte „Steinigung des Stephanus" (Genua, S. Stefano) wegen ihrer unteren Hälfte, der um den Heiligen gruppierten Steiniger. Die einzelnen Figuren sind in ihrer Mischung von raffaelischer Schönheit und von michelangelesker Kraft sehr gelungen, und die Anordnung ist groß und freskoartig, wie der untere Teil auf Raffaels Transfiguration. Dagegen erweist sich seine Fähigkeit an der Glorie auf der oberen Hälfte als ganz unzulänglich. — Seine Kraft verbrauchte er lieber im Fresko. Viele unter seinem Namen gehende Tafelbilder sind Schülerarbeiten, und bessere und für ihn bezeichnende sind außerhalb Italiens nicht häufig. Zu diesen gehört die „Madonna mit der Kanne", aus der

der kleine Johannes dem Christkind Wasser auf den Leib gießt (Dresden) aus seiner späteren Zeit (1536): in den Formen wiederum Raffael mit



Abb. 243. Sturz der Giganten, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Te.

Michelangelo verbunden, schön und ungemein reif, groß und vornehm, aber kalt. Die Verbindung der beiden Kinder ist eine Spielerei, eine Art Amorettentanz, die Madonna und die heilige Anna haben ihre Rolle, das Gemüt hat dabei weiter nichts zu suchen.

Zu Giulio Romano steht Correggio in einem starken Gegensatze. Bei Giulio bedeutet die Form, die Zeichnung alles, und wir suchen vergebens nach einem persönlichen Inhalte seiner Kunst. Bei Correggio hat schon die Form ein stark individuelles, leicht kenntliches Gepräge, und sie ist erfüllt von einem Seelenleben, das ganz einer neuen Zeit angehört. Außerdem ist Correggio ein selbständiger Poet des Lichts und der Farbe von höherem Range, was bei Giulio Romano, wie wir gesehen haben, wegfällt.

Wenn es jemals wahr gewesen ist, daß man aus der besonderen Poetik eines Künstlers nicht die Richtung seines Gemüts und die Art seiner geistigen Bildung erkennen kann, so gilt dieser Satz für Correggio (1494—1534). Er wurde so nach seinem Geburtsorte benannt und hieß vielmehr Antonio Allegri. Nach seinen Bildern würde man in ihm eine sinnliche und zugleich stark ideal gerichtete Natur, wahrscheinlich auch einen fein gebildeten Gesellschafter voraussetzen. Aber er war ein schlichter, bürgerlich lebender Mann ohne alle weiteren Aspirationen, in der äußeren Erscheinung seines Lebens mehr Handwerker als Künstler; und der höheren Bildung seiner Zeit, also auch dem Humanismus, stand er ferner als irgend einer der Künstler, mit denen er seiner sonstigen Bedeutung nach verglichen werden müßte. Sein Leben spielte sich in engen Grenzen ab. Er lernte in Modena und arbeitete meistens in Parma. Er war jedenfalls in Mantua und wahrscheinlich auch in Mailand. Er war verheiratet und lebte zufrieden. Er fand Aufträge, aber seine Gönner waren nicht weiter bemüht für ihn zu sorgen, und wir sehen ihn nicht an irgend einem vornehmen oder geistreichen Gesellschaftskreise teilnehmen, der uns interessieren könnte. Er lebte in leidlichem Wohlstande und bekam angemessene, aber nicht übermäßige Preise. Bald nach seinem Tode, als die Caracci in Bologna blühten, wurden seine Bilder höher geschätzt, und dann stiegen die Preise bis ins Ungeheure. In unserer Zeit, wo die romantische Schule (Friedrich Schlegel und Tieck in Dresden!) viel dazu getan hat, Correggio populär zu machen, sind die Preise seiner Bilder womöglich noch gestiegen, wenn sich, was selten geschah, Gelegenheit bot das auszudrücken. Denn schon sehr früh wachten Städte und Landesherren (Parma; Modena, bis die herzogliche Sammlung 1745 nach Dresden verkauft wurde) eifersüchtig über ihren Besitz. Und gemalt hat Correggio, da er an seinen Staffeleibildern langsam arbeitete und fleißig ausführte, überhaupt nicht sehr viel. Erhalten sind nur etwa dreißig echte Ölbilder. Dagegen ist kaum einem Maler soviel untergeschoben worden, wie ihm, schon im 17. und 18. Jahrhundert, darunter auch Handzeichnungen,

während echte von ihm sehr selten sind. Von den Caracci an haben zahlreiche Maler nach ihm gemalt und gezeichnet, auch nordische, z. B. Rubens.

Das Stoffgebiet Correggios ist die Schönheit der Frau und des männlichen Körpers auf seinen früheren Altersstufen (Christuskind und Engelknaben). Jüngere Männer bekommen bei ihm etwas mädchenhaftes. Wenn sie würdig erscheinen sollen, fehlt ihnen die Kraft (Hieronymus auf dem „Tag“ in Parma); sollen sie kräftig sein, werden sie derb (die Hirten der „Nacht“ in Dresden) oder auch ganz leblos, wie die Henker im „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia“ (Parma). Daß das Porträt unter seinen erhaltenen Bildern fehlt (der „Arzt“*) in Dresden, mit ganz verputztem Gesichte, ist nicht von ihm), ist gewiß nicht zufällig; das Beobachten der menschlichen Individualität in ihren Verschiedenheiten war gar nicht seine Sache, es hätte für seinen ganz persönlich gerichteten Stil keinen Wert gehabt, weil es darin nicht zur Geltung kommen konnte. Als Einkleidung dessen, was er darstellt, wählt er entweder Kirchenbilder und religiöses Genre (über die Hälfte seiner Ölbilder enthalten *Madonnen*) oder einen Vorgang aus der Mythologie, und man wird sagen dürfen, daß diese Form die ihm angemessenste ist. Selbständig ist er endlich in der Landschaft. Hier steht er durchaus auf der Höhe von Tizian: von einem früheren Anspruche des einen von beiden auf diese besondere Landschaftstimmung kann, wenn man die betreffenden Bilder („Petrus Martyr“ und „Leda“) vergleicht, nicht die Rede sein. Übrigens urteilen wir jetzt, daß Correggio kleiner ist als die vier großen Meister der Renaissance, Tizian mit eingeschlossen, denen man ihn früher ohne weiteres als fünften Klassiker zuzugesellen pflegte. Sein Weltruhm beruht auf Farbe und Licht, also auf dem Technischen. Es fragt sich, wie hoch dieses zu veranschlagen ist gegenüber einem gewiß nicht zu verkennenden geistigen Defekt. Nachdem man von der durch die Romantiker geförderten Überschätzung seines inneren Gehalts zurückgekommen ist, hat Julius Meyer in seiner Monographie das Gewicht des Technischen zugunsten des Gesamtbildes von Correggio bedeutend erhöht. Wir können uns bei aller Bewunderung des Tatsächlichen doch diese Auffassung, soweit sie für die Gesamtbeurteilung von Belang ist, nicht aneignen, sondern sehen vielmehr bei Correggio verhältnismäßig früh ein Hinneigen zur Manier, wozu die Technik Anlaß gab und wovon dann auch der Inhalt seiner Bilder den Schaden zu tragen hatte.

*) Es könnte übrigens sein, daß das Bild wirklich einen Arzt darstellte. Der Mann hat den Habitus des Agostino della Torre auf dem Doppelbildnis von Lorenzo Lotto (London Nr. 699).

Das Leben des Malers Correggio zerlegt sich deutlich in zwei Abschnitte. In dem ersten, dessen Hauptwerk die „Madonna mit dem h. Franziskus“ von 1515 (Dresden) ist, sehen wir ihn sich seinen Anschluß an die norditalischen Schulen suchen. Der zweite, der mit den Fresken in in Parma 1518 oder 19 beginnt, zeigt uns das Kolorit und den Stil, die Correggios Namen tragen, weil sie eine künstlerische Erscheinung für sich sind.

Unter welchen Einflüssen Correggio aufgewachsen ist, darüber gibt die Madonna mit dem h. Franz (Abb. 244) klar Auskunft. Als er das Bild an die Mönche des Minoritenklosters seines Heimatstädtchens ablieferte, war er zwanzig Jahre alt, zwei Jahr jünger, als Raffael war zur Zeit, wo er das Sposalizio vollendete. Correggio steht hier mindestens ebenso selbständig seinen Vorgängern gegenüber, wie Raffael sich über Perugino erhoben hat. Das Bild hat den ganzen Reiz einer Jugendleistung, die frühere Richtungen nicht nur verbindet, sondern auch verarbeitet zu etwas neuem. Denn daß der Maler, der es gemalt hat, hier nicht stehen bleiben wird, sieht man aus den ihm eigentümlichen Einzelheiten: den zwei nackten Putten, die unten auf dem Sockel des Throns ein Schild mit dem Bilde Mosis halten und das nicht tun mit dem gelangweilten Wesen von Dekorationsfiguren, sondern mit ganz individuellem und höchst interessiertem Gebaren; ferner den zwei Engeln, die über der Madonna frei schweben. Diese sowie hinter ihnen die Glorie von Engelköpfen in den Wolken deuten merklich auf das spätere Hauptgebiet und auf den ausgebildeten Stil Correggios hin. Der Thron ist ferraresisch in seinem Aufbau und in dem liebevoll und ausführlich behandelten Detail an Zierformen und Reliefs. Ferraresisch ist auch die äußerst scharfe plastische Modellierung der Figuren, während wir durch ihre Haltung und den Ausdruck ihrer Köpfe wieder andere Eindrücke bekommen. Zwar diesen lieblichen Gesichtsausdruck finden wir auch bei Lorenzo Costa, und von den vier Heiligen zu den Füßen der hochthronenden Madonna können uns die Katharina und der Franz wohl an Costas Lehrling, Francesco Francia, erinnern. Aber in den Verkürzungen und den Bewegungen, namentlich an dem Kopf des h. Franz und an der Madonna, zeigt sich doch der Einfluß eines noch Größeren, nämlich Mantegnas in seiner Madonna della Vittoria. Und die Beseelung sämtlicher Köpfe, sowie die Behandlung der Luft und des Lichtes, die Wirkung endlich, die hier durch die Lichtführung für den Aufbau gegeben ist, indem der Blick von den gedrängten Gestalten und den Schatten unten allmählich nach oben geleitet wird, wo die Madonna im weiten, lichten Raume thront: das alles weist wieder über Mantegna



Abb. 244. Madonna mit dem h. Franz, von Correggio. Dresden.

hinaus und auf jemand, für den Licht und Farbe noch mehr Bedeutung hatten, nämlich auf Lionardo. Zuletzt geht das bewegte Spiel der Hände ebenfalls über die Ferraresen hinaus und kann wohl in Lionardo seinen Ursprung haben. Noch eine Einzelheit: Johannes der Täufer mit der quattrocentistischen Zeigegebärde entspricht, von der Gegenseite, dem Johannes auf

Raffaels Madonna di Foligno (I, S. 198); das ist keine direkte Entlehnung Correggios, sondern der Einfluß der ferraresisch-bolognesischen Schule, mit der sich auch jenes Bild Raffaels nahe berührt. Der Johanneskopf ist deutlich lionardesk, wozu die Statue Rusticis am Baptisterium in Florenz eine Parallele gibt (S. 153).

Correggios erster namhafter Lehrer war ein tüchtiger Ferrarese in Modena, Bianchi, genannt Frarrè. Dieser konnte ihm vieles vermitteln, vor allem den Einfluß Lorenzo Costas, der übrigens schon seit 1509 nach Mantua berufen war. In den nahegelegenen Städten Bologna und Ferrara konnte er außerdem viele Werke der Schule finden. Aber Bianchi starb schon, als Correggio sechzehn Jahre alt war (1510), und bald darauf, so wird man annehmen müssen, begab sich der Jüngling für einige Jahre zu Costa selbst nach Mantua. Denn er muß schon jetzt in Mantua gewesen sein, für dessen Hof er später in den dreißiger Jahren beschäftigt war, als er im Auftrage des Herzogs für Karl V. mythologische Bilder malte, die „Leda“ in Berlin und die „Jo“ in Wien. Das Lauben- oder Spaliermotiv, das er 1519 an den Deckenfresken in S. Paolo anwandte, konnte er nur von Mantegnas Madonna della Vittoria nehmen, die Deckeneinschnitte daselbst mit den durchblickenden Putten haben ihr Vorbild in der Camera degli Sposi (I, S. 368), und die Dresdener Madonna setzt ebenfalls die Kenntnis Mantegnas — sagen wir also jetzt: der Madonna della Vittoria — voraus. Von den ferraresischen Malern hat außer Costa namentlich noch dessen Schüler, der Lichtpoet Dosso Dossi (I, S. 392), für Correggios Jugendentwickelung Bedeutung gehabt. Von Lionardos Arbeiten endlich, darunter heute längst verlorenen, konnte Correggio in Oberitalien auch abgesehen von Mailand viele Spuren finden. An eine persönliche Berührung mit Lionardo wird man nicht denken. Sie hätte wahrscheinlich zu einer Annäherung geführt, und diese würde sich dann noch heute viel stärker geltend machen.

So lehrt uns jenes Dresdener Jugendbild seine Entwickelung kennen, über die wir, abgesehen von seinem Lehrer in Modena, keine ausdrückliche Kunde mehr haben. Es war jedenfalls nicht sein erstes Bild. In den letzten Jahren hat man in den Bildervorräten Italiens und Englands eifrig solchen Jugendwerken nachgespürt, die noch vor der Madonna mit dem h. Franz liegen müßten. Bei dem hohen Werte, den Correggio als Kabinettsmaler hat, gewinnt die Ermittlung seiner Anfänge an Interesse, namentlich seit Morelli durch eine besonders liebevolle Analyse des Malers das Problem vertieft hat. Correggios Entwickelung vollzieht sich abseits von den großen



Abb. 245. Von den Fresken Correggios im Paulskloster zu Parma.

Mittelpunkten des Kunstlebens und für unsere Wahrnehmung verborgen und einsam. Er starb früh, vierzig Jahre alt, und fand zu seiner Zeit keinen Biographen. Schon Vasari fand keine Überlieferung mehr vor, abgesehen von Correggios bekannten Bildern, und als etwas später die Caracci ihn auf den Schild erhoben, war es ihnen nicht mehr um seine Anfänge zu tun, sondern um die Höhepunkte seiner glänzenden Laufbahn, von denen aus er ja Jahrhunderte hindurch auf die Maler nicht nur Italiens, sondern auch des Nordens weiter gewirkt hat. Es wäre unhistorisch, wenn man annehmen wollte, daß seine eindrucksfähige Natur nicht unter den Einflüssen seiner lebhaft erregten Zeit gereift wäre, sondern abgeschlossen für sich ihren Weg sich hätte suchen müssen, nur weil kein gleichzeitiger Biograph uns diesen Weg beschrieben hat. Unter seinen sicheren Tafelbildern gehören einige seiner früheren Zeit an. Aber wir können sie nicht bestimmten Jahren zuweisen und verbinden darum die Beobachtungen, zu denen sie uns veranlassen, besser mit der Betrachtung seiner Staffeleibilder überhaupt, nachdem wir ihn als Freskomaler kennen gelernt haben werden.

Die Stadt des Correggio ist Parma. Hier hat er drei umfangreiche Freskencyklen ausgeführt, im Kloster S. Paolo seit 1518 oder 19, in der Kirche S. Giovanni 1520 bis 25, wo nur noch die Gemälde der Kuppel, Christi Himmelfahrt darstellend, an Ort und Stelle erhalten sind, und im Dom 1525 bis 30, dessen Kuppel die Himmelfahrt Mariä enthält. Die zwei letzten Werke sind monumentale Arbeiten desselben Stils und haben auch in den Gegenständen manche Ähnlichkeit. Die Fresken in S. Paolo sind zu ihnen die Vorstufe. Eine dekorative Aufgabe besonderer Art hat hier eine ganz originelle Erfindung hervorgerufen, die den Künstler auf die größeren Ziele vorbereitet.

Die lebensfrohe Äbtissin des Klosters S. Paolo läßt sich ihren großen Saal mit weltlichen Bildern ausschmücken. Das Deckengewölbe erhebt sich über sechzehn grau in grau gemalten Lünetten mit kleinen mythologischen Bildern (Abb. 245). Das Programm mag dem Maler von der Bestellerin gegeben worden sein. In der Erfindung schaltet seine Phantasie ganz frei, ohne sich an den antiken Apparat zu binden, für dessen korrektere Anwendung anderswo ein gelehrter Humanist Sorge getragen hätte. Das ernste Studium eines Mantegna oder Giulio Romanos archäologische Sorgfalt lagen Correggio fern. Oberhalb des Kamins sieht man Diana lebensgroß auf ihrem Wagen über Wolken fahren. Die Decke über den Lünetten ist in natürlichen Farben mit einer auf Stabwerk ruhenden Weinblattlaube bemalt. Oberhalb der Lünetten



Abb. 246. Petrus und Paulus, von den Fresken Correggios in der Kuppel von S. Giovanni zu Parma.

sind sechzehn ovale Öffnungen ausgeschnitten, von Blumenkränzen eingefaßt. Darin sieht man, vom blauen Himmel umgeben, zu zweien oder dreien gruppiert, mit Hunden und Jagdgeräten oder anderen Gegenständen spielend, die berühmten kleinen Putten, in die Correggio die ganze Anmut seiner Kunst gelegt hat. In natürlicher Größe gebildet, lehnen sie sich über die Brüstung, oder sie schaukeln sich auf dem unteren Rande des Ovals und sehen auch gelegentlich in den Saal hernieder. Unbekümmert um den Zwang, den die architektonische Form des Gewölbes einer solchen Dekoration auflegen konnte, sieht der Künstler den Raum als freies Feld an für die Zwecke seiner selbständig schaltenden malerischen Phantasie. Der Gedanke, eine ganze Decke als ein natürliches Rebendach zu behandeln, ist neu und geht noch hinaus über Mantegna, der an einer Decke in Mantua einen solchen Ausschnitt machte und darin ebenfalls, wie es hier geschehen ist, auf Untersicht berechnete Figuren anbrachte (I, S. 368). Wir nehmen an, daß Correggio die Camera degli Sposi gesehen hat. In Mantua konnte er auch an der „Madonna

della Vittoria" ein ähnliches Nebendach finden. Weiterer Anregungen bedurfte er nicht. Melozzos da Forli auf Untersicht berechnete Engel in Rom (I, S. 335), an die man früher gedacht hat, sind ihm unbekannt geblieben. Denn nichts nötigt uns, einen Aufenthalt in Rom anzunehmen. — Als Correggio diese Arbeiten ausführte, war er fünfundzwanzig Jahre alt. Außer einer glücklichen Erfindung von selbständigem poetischem Werte gibt er schon eine sichere Technik, die das, was sie will, erreicht. Wie bei Lionardo, so sind hier auf den Körpern der Putten die Schatten mit dem Lichte verschmolzen, so daß sie wie eine fast durchsichtige, schimmernde Schicht auf den natürlich gerundeten Körpern liegen. Die Oberfläche ist bedeckt von einem leuchtenden Rosa und einem silberfarbenen Hellgrau, aber die Übergänge fallen nicht — durch eine Trennung der Grenzen — auf. Denn die Farbe erreicht auch auf den Übergängen den Eindruck eines wirklich Lebendigen, wo die Zeichnung dem Auge nur Grenzen hätte geben können.

Innerhalb der Kuppel von S. Giovanni schwebt ganz oben im Scheitelpunkt Christus mit angezogenen Beinen und so verkürzt, wie man von unten her eine wirkliche Gestalt dort oben sehen würde, gen Himmel. Unter ihm sitzen auf Wolken zu einem weiten Kreise geordnet kräftig gebildete nackte Männer, von Engeln umgeben, es sind elf Apostel (Abb. 246), sie nehmen in lebhafter Bewegung teil an dem wunderbaren Vorgange, der als eine Vision des Johannes gedacht ist. Von diesem Apostel sieht man am Rande der Kuppel noch Kopf und Hände. Ganz unten an den vier Zwickeln der Kuppel sitzen, ebenfalls auf Wolken, je ein Evangelist und ein Kirchenvater. Bei der Ansicht von unten, die hier zum erstenmale vollständig durchgeführt ist, treten die unteren Gliedmaßen, die für das geistige Leben am wenigsten bedeuten, am meisten hervor. Das und die bald heftige, bald nervös zitternde, niemals zur Ruhe kommende Bewegung gibt uns einen Eindruck, wie wir ihn an religiösen Darstellungen nicht gewohnt sind. Was wir als himmlische Verzückung nehmen sollen, ist doch sehr irdischen Ursprungs. Die Genien oder Knaben, die in allen Abstufungen des Alters zwischen den Heiligen am Himmel auf Wolken ihr schönes Dasein zeigen oder neckisches Spiel treiben, verstärken den Eindruck des Irdischen. Dem Künstler war es um die Welt des reizenden Scheins zu tun, die an solcher Stelle sich nur in das Gewand des Heiligen einkleiden ließ. Das religiöse Kunstwerk aber muß uns mit irgend etwas, worauf es Correggio hier nicht ankam, zu einer höheren Stimmung erheben. Er gab dafür einen Olymp von Schönheiten. Wunderbar ist die Sicherheit, mit der er diese Menschen seines Stils in allen möglichen Stel-



Abb. 247. Von den Fresken Correggios in der Domkuppel zu Parma.

lungen, die er nie an der Natur beobachten konnte, zeichnet, in Farbe setzt und beleuchtet. Das brachte frühere Erklärer auf den Gedanken, er hätte sich von Begarelli aus Modena Tonmodelle anfertigen lassen und diese dann bemalt und so gestellt oder gehängt und beleuchtet, daß sie ihm das lebende Modell hätten ersetzen können. Sein inneres, geistiges Sehen bedurfte solcher Hilfsmittel nicht. Lionardo hat über die Mechanik des Fliegens und über die künstlerische Darstellung des Schwebens gleichermaßen tief nachgedacht. Seinem Forschergeiste war jenes das Ziel oder doch die Hauptsache, dieses ein wie nebenher abfallender Gewinn, den nun Correggio mit dem starken Zuge der einseitigeren Begabung als vollendete Spezialität ausbildet. Und seine Art Licht und Luft zu malen macht uns das alles für den Augenblick auch völlig überzeugend.

Aber freilich, auf die momentane Wirkung ist diese Welt des Scheins gestellt. Sie rauscht an uns vorüber wie Musik. Wir nehmen sie mehr mit dem Gefühl auf, nicht mit den Gedanken, denen doch das strengere Kunstwerk immer etwas zu verarbeiten übrig läßt. Hier ist alles leicht und von vornherein verständlich. Die Eindrücke, die wir in S. Giovanni empfangen, steigern sich noch unter der Domkuppel. Kein Thema der heiligen Geschichte ermöglicht einen solchen Bewegungsreichtum wie Mariä Himmelfahrt. Unlängst hatte Tizian auf einer mächtigen Altartafel darin das Höchste erreicht. Hier in Parma wird nun die Darstellung um das Innere der Kuppel herumgeführt, dem unten stehenden Betrachter die äußere Mechanik des Vorgangs durch alle Mittel einer täuschenden Perspektive lebendig gemacht. Er sieht an Wolkenschichten vorüber durch einen doppelten Kreis schwebender Engel und Heiliger aufwärts: wie im Rausche fährt Maria von Engeln getragen empor, und ein erwachsener Himmelsbote stürzt ihr vom Scheitel der Kuppel herab entgegen. Auf der achteckigen Kuppelbasis zwischen Rundfenstern sind die zwölf Apostel aufgestellt, vor einer gemalten Brüstung, auf deren Gesims neunundzwanzig meist erwachsene Engel stehen oder sitzen, zum teil mit acht Kandelabern in den freiesten Bewegungen hantierend. Ganz unten endlich in den vier Zwickeln der Kuppel sehen wir, von Engeln umgeben, die vier Schutzheiligen der Stadt in Muschelnischen (Abb. 247). Der Menge und auch dem Eindrucke nach überwiegen die überall, in jedem Zwischenraume erscheinenden Genien und Putten, entweder gedrängt und dann gelegentlich mit den Hauptfiguren zusammen, von unten gesehen, einen Knäuel von Armen und Beinen bildend, wofür bereits die Zeit das Wort „Froschragout“ und einen Maurerlehrling als Kritiker erfand, — oder zu Gruppen

geordnet und auch wohl einzeln gestellt. Es bleibt uns nun kein Zweifel mehr, daß diese Genien das wesentlichste Element in Correggios Kunst sind. Sie sind ja zum großen Teil vollendet in Form und Farbe und von liebreizendem Ausdruck, aber wo die Grenzen ihrer Wirkung liegen, da hat man auch die Schranken von Correggios Talent als solche gelten zu lassen. Ernst und Schmerz und tiefe seelische Regungen stellt er nicht dar, immer nur anmutiges, fröhliches Dasein und heitere Empfindung, und an Stelle des Dramatischen gibt er eine äußere Unruhe, bei der wir manchmal vergebens nach dem Grunde fragen.

Wir haben noch einen Brief, worin der zwanzigjährige Annibale Caracci gleich nach seiner Ankunft in Parma seinem älteren Vetter Lodovico über die ersten empfangenen Eindrücke berichtet (1580). Von den Knaben in der Kuppel sagt er, daß sie atmen und leben und lachen mit solcher Anmut und Wahrheit, daß man mitlachen und heiter werden müsse. Er ist starr vor Erstaunen über die Richtigkeit der Perspektive und über den Geschmack und die Schönheit darin und das Kolorit, das wie wirkliches Fleisch erscheine.*) Er hat an Tafelbildern gesehen die Madonna des heiligen Hieronymus und die Madonna della Scodella (Parma), die Verlobung der Katharina mit dem Christkinde (in mehreren Exemplaren; das beste im Louvre): er möchte keines davon für Raffaels Cäcilia hingeben (die bekanntlich in Bologna hängt, woher der Briefschreiber kam). Die Katharina in ihrer Grazie bei dem Verlobungsakte, der schon an sich eine höfische Spielerei ist, stellt er über die Magdalena auf Raffaels Bilde, den Hieronymus über den Paulus, weil er zarter sei, denn darauf komme es an, und gegen diesen Fluß gehalten sei der Paulus hölzern und eckig.

Diese Urteile sind höchst bezeichnend. Wir wissen ja jetzt, wonach die Schule von Bologna strebte. Was wir vermissen, suchten sie nicht; was sie entzückte und für alles andere entschädigte: Fluß und Weichheit der Zeichnung,

*) „Sicher ist, daß diese Kuppel Dinge enthält, die in rein künstlerischer Hinsicht so grenzenlos erstaunlich sind, daß es kein Wunder ist, wenn es Leute gibt, die sich Correggio verschrieben haben. Man weiß buchstäblich nicht, was gemalt und was wirklich ist, wenn man darunter steht: wirkliches Licht und gemaltes Licht, wirkliche Schatten und gemalte Schatten sehen aus, als ob beides gleich wirklich wäre. Das Allerunverschämteste ist, daß er zwischen den Fenstern der Kuppel selbst, von wo des Herrgotts eigenes Tageslicht hereinströmt, Dinge und Figuren in einem paradiesischen Lichte von oben malt und es sogar fertig bekommt, sie so rund und frei und wirklich stehen zu lassen, als ob man mit ihnen da oben herumspazieren könnte.“ (Aus einem Briefe des 1896 gestorbenen Kopenhagener Kunsthistorikers Julius Lange.)

dazu Farbe und Licht, bewundern wir auch, aber mit Einschränkung. Denn zu den geistigen Schöpfern im höheren und letzten Sinne rechnen wir Correggio nicht, wohl aber zu den größten Technikern der Malerei. Man hat ihn, weil beide auf die kommende Zeit einen gleich großen Einfluß ausgeübt haben, oft neben Michelangelo gestellt, wiewohl sie unter sich wieder einen starken Gegensatz bilden. Michelangelo hatte seine Decke in der Sixtina 1512 vollendet. Correggio kannte das Wunderwerk, von dessen Eindrücken damals ganz Italien erfüllt war, aber nicht im Original, denn in Rom ist er sicher niemals gewesen. Michelangelo hatte auf den Standpunkt des Beschauers keine Rücksicht genommen, sondern die Decke als Bildfläche behandelt. Aber er hat seinen Menschen ebenfalls in Verkürzungen, kühnen Stellungen und gewaltsamen Bewegungen soviel besonderes gegeben, daß sie auch eine Welt für sich bilden. Von der wirklichen Lebensfähigkeit, der grobsinnlichen Naturwahrheit in buchstäblicher Bedeutung sind die beiden Welten wohl gleich weit entfernt. Aber bei Michelangelo ist selbstverständlich mehr Kraft und Mannigfaltigkeit, eigentlicher Schöpfungstrieb. Das betrifft indessen die Gestalt, nicht die Farbe, worin natürlich Correggio voran steht.

Die Menschen, wie sie im ganzen und großen Michelangelo und Correggio uns geben, kommen nicht vor und könnten so nicht leben. Daß wir dennoch an sie glauben, macht die Kunst, die durch ihre schöpferischen Mittel eine bestimmte Erscheinung und dadurch eine bestimmte Wirkung erreicht. Die Mittel sehen wir zunächst als Teile einer äußerlichen Technik an, aber sie müssen doch auch eine Kraft enthalten, die aus dem Geiste kommt, weil sie geistig auf uns wirken. Mit diesen Worten mag man, da uns das Metaphysische nun einmal nicht zugänglich ist, vorlieb nehmen und sich Rechenschaft geben über den Effekt des Weltbildes bei Michelangelo oder bei Correggio. Auf der einen Seite haben wir Größe und Kraft und Gewalt, kurz das Übermenschliche, ein Leben, wie wir es uns im Reiche von Titanen vorstellen können. Auf der anderen finden wir glückliches Behagen und sinnendes Genießen, einen wonnigen Zustand, der ebensowenig von dieser Welt ist, den wir darum märchenartig oder zauberhaft nennen, den wir uns aber in seinen verschiedenen Graden, zuletzt bis zum lauten Entzücken gesteigert, nach Abzug allenfalls des zu stark Sinnlichen, sehr wohl als Ausdruck eines Überirdischen denken können. Bei Correggio nun hat für die Wirkung seiner Erscheinung und die Art, wie wir sein Menschenideal auffassen, die Farbe und das Licht eine viel größere Bedeutung als bei irgend einem anderen italienischen Maler. Kann man sich überhaupt eine eigene

Poesie der Farbe, eine abgesehen von den Formen und von allem Inhalt der Zeichnung selbständige Wirkung vorstellen, die nicht nur allgemeines Wohlgefallen, sondern deutlich unterschiedene Stimmungen hervorruft, so wird das am ehesten Correggio gegenüber gelingen. Das letzte Problem in dieser Frage ist in der vielgebrauchten Formel von dem „leuchtenden Fleisch“ beschlossen. *Es ist übertrieben und unrichtig ausgedrückt, daß bei Correggio* das Licht den Körpern die Sinnlichkeit genommen, der Äther sie verklärt und von Begierden gereinigt habe (Julius Meyer). Es gibt selbstverständlich Darstellungen von einer inhaltlich viel gröberen Sinnlichkeit. Aber das Sinnliche bleibt auch bei ihm, nur ist es bedeutend verfeinert. Die besondere, selbständige Wirkung seiner Farbe können wir uns aber am besten klar machen, wenn wir ihn mit den Venezianern vergleichen. Tizian und noch mehr Giorgione haben diese Stimmung erweckende Poesie des Kolorits, aber sie halten die Lokalfarbe und in Strich und Korn den Charakter der Oberfläche ihrer Gegenstände fester, woraus sich die Unterschiede in der Behandlung des Fleisches, der Gewänder, des Steines usw. ergeben, und der Natur ihr Recht geschieht. Correggio hingegen gießt ein künstliches Licht über seine Farben aus, wodurch sie, wie bei verschleiertem Sonnenlichte, in einen leuchtenden Schimmer zusammenfließen, und die Eigenart der Stoffe sich in einen allgemeinen Ton verflüchtigt. So ist denn auch das Fleisch bei den Venezianern lebenswarm, die Haut durchscheinend und leuchtend, während bei Correggio die Naturfarbe unter einem künstlich gebrochenen und gedämpften Licht und unter zarten, durchsichtigen, silbergrauen Schatten beinahe verschwindet. Lorenzo Lotto steht in diesem Arbeiten mit farbigem *Licht bisweilen dem Correggio näher als den Venezianern* (I, S. 464). Was die Wahl der Lokalfarben betrifft, so hat man beobachtet, daß das von den Venezianern mit Vorliebe verwendete Grün bei Correggio so gut wie ganz fehlt.

Farbe und Licht sind also bei Correggio eins. Das „Helldunkel“ hat nur noch für einen Maler die gleiche Bedeutung, wie für ihn, nämlich für Rembrandt. Aber während es bei diesem den Inhalt und die Kraft der Formen herausarbeiten hilft,*) rückt es bei Correggio die ohnehin viel weniger

*) Rembrandt kannte alle seine Vorgänger und besaß z. B. eine große Sammlung *italienischer Bilder und Stiche.* Daß er die Anregung zu seinem „Helldunkel“ von den Italienern (und warum nicht auch von Correggio?) nahm, ist natürlich. Denn bei den älteren Niederländern konnte er es doch nicht finden. Genaueres in des Verfassers Blüte der Malerei in Holland S. 156.

kräftigen Gestalten in eine noch fernere künstliche, dämmerige Beleuchtung. Darin leben sie bei ihm, wie Kinder des Märchens und der Phantasie, in ihrer besonderen Atmosphäre, für die sie geschaffen scheinen. Wir finden ihr Leben reizend und unter den Voraussetzungen, die unsere Stimmung mitbringen muß, auch natürlich, aber nur so lange sie sich frei halten von Geziertheit und Manier. Und die Gefahr, in Manier zu verfallen, lag für Correggio leider nur allzunahe, da für seine Kunst das Korrektiv der Natur nicht viel bedeuten konnte. „Correggios Figuren haben allesamt mehr Gefühl, als sie tragen können, sie hängen schlecht zusammen, es ist ein so glühendes Leben in ihnen, daß sie auseinander fallen; sie sind in Wirklichkeit von einer viel niedrigeren Art als die Raffaels, dieser ist mehr Bildhauer, jener Maler." (Julius Lange).

Während uns an Correggios Fresken die flotte und gewandte Technik aller wirklichen Freskomaler auffällt, eine Handfertigkeit, vermittels deren der Künstler auf diesem Gebiete, auch im Verhältnis zu dem Geleisteten, schnell gearbeitet hat, zeichnen sich seine Staffeleibilder durch eine große Sorgfalt in der Ausführung aus. Es läßt sich schon darnach vermuten, was wir ohnehin wissen, daß er langsam malte. Wenn nun hierin ein Gegensatz liegt zwischen den beiden Gattungen, so besteht dieser doch mehr für den prüfenden Verstand als für den Eindruck, den unser Auge empfängt. Denn Correggios Tafelbilder, obwohl sie wahre Kabinettsstücke von Feinheit sind, haben dennoch auch bei kleinen Formaten nichts kleinliches und peinliches. Die sorgfältigste Emailmalerei gibt im kleinen Maßstabe doch die Wirkung eines großen und flotten Strichs. Das ist keine Redensart oder Einbildung, sondern Sache des Exempels, das sich aber nur im Angesicht eines dieser kleinen Meisterwerke jemandem vorrechnen läßt. Wir haben darin den großen Techniker zu bewundern. Seine Gruppen, Figuren und Linien könnten garnicht diesen sprichwörtlichen leichten Fluß haben, wenn ihn nicht seine Farbe hätte. Es gibt Künstler, die man aus ihren Fresken so gut wie vollständig kennen lernen könnte, nicht nur früher Domenico Ghirlandajo und Mantegna, sondern auch später Luini und Sodoma. Bei Correggio ist das anders. Er ist in seinen kleinen Tafelbildern mindestens ebenso groß, wie in seinen Fresken. Denn auf ihnen erschließt sich uns erst ganz das vielseitige Geheimnis seiner Farbe, von dem eben die Rede war, ganz abgesehen davon, daß auf den Fresken viel von dem Ursprünglichen verloren gegangen ist. Und man kann auch nicht sagen, daß für ihn die Staffeleimalerei nur nebenher ging oder daß sie während der Fresko-

arbeiten geruht hätte. Denn gerade in das Jahrzehnt 1520 bis 30 fallen die schönsten von seinen großen Kirchentafeln.

Ehe wir diese betrachten, wollen wir einen Blick tun auf ein für Correggios Begabung außerordentlich günstig gelegenes Gebiet, auf das religiöse Genrebild, das die Großartigkeit, die er nicht geben konnte, am wenigsten verlangt, und das den zierlichen, weltlichen Glanz, über den er



Abb. 248. Ruhe auf der Flucht, von Correggio. Florenz, Uffizien.

vor anderen verfügt, ohne Anstoß zeigen darf. Eins dieser Bilder gehört noch seiner Jugendzeit an, es fällt zwischen die Dresdener Madonna mit dem h. Franz und die Fresken von S. Paolo: die kleine Ruhe auf der Flucht der Tribuna (Uffizien; Abb. 248). Vor einem dichten Walde kniet anbetend rechts der h. Franz (oder Bernhard), dann folgt die Madonna, auf der Erde sitzend und das stehende Kind haltend, ganz links steht Joseph mit frisch gepflückten Datteln in der Hand, nach denen das Kind greift. Das

Bild ist fein komponiert in einem Fluß diagonaler Linien, die von rechts nach links ansteigen, und von köstlicher Farbe. Der Wald ist dunkel, Marias Kleid weiß, Josephs Gewand strohgelb; jeder Farbenton ist für sich echt und zu den übrigen wieder besonders gestimmt. Die Heiligenscheine fehlen, wie oft bei Correggio auf derartigen Darstellungen. Es ist ein Vorgang aus dem Leben, aber mit etwas Poesie umwoben, ein Idyll. — Ein Kind desselben Geistes ist die etwas spätere „Madonna mit dem Kaninchen“ (Neapel), die, nach ihrem bunten Kopftuch la Zingarella benannt, sich im Walde gelagert hat und noch unter ihrer starken Übermalung großen Reiz ausübt. Kleine Engel in den Baumkronen sind entzückend graziös gezeichnet, und die Wolken, auf denen sie einherfahren, sind noch nicht so massiv, wie auf späteren großen Bildern. — Ganz ähnlich komponiert, nur entgegengesetzt, im Profil von rechts nach links gerichtet, ist auf einem etwa gleichzeitigen Bilde (Uffizien Nr. 1134) in einer Landschaft mit Hütte die „anbetende Madonna“, die im weiten blauen Mantel vor dem am Boden liegenden Kinde kniet und mit einem ans Kokette streifenden Ausdruck ihm spielend ihre schönen Hände zeigt. In solchen kleinen Zügen der Verweltlichung ist Correggio unerschöpflich. Nur darf man in diesen Bildern nie das Heilige suchen wollen. — „Christus im Garten“ vor der knieenden Magdalena (Madrid) steht da mit einem an das Theater erinnernden Pathos. Seine beiden Arme und die Hauptlinien von Magdalenas Gestalt geben wieder den schönen, oben erwähnten Diagonalfluß, diesmal von links nach rechts, und dazu fährt magisch ein dämmerhaftes Helldunkel durch die Büsche. — Von ähnlichem Charakter ist Gethsemane, ebenfalls ein Breitbild und nicht für eine Kirche gemalt (im Besitz des Herzogs von Wellington; eine besser erhaltene alte Kopie in London Nr. 76; Abb. 249). — Also dies ist der Effekt, an den wir uns halten sollen: Linien, Licht und Farbe. Die heilige Geschichte ist nur die Unterlage. Ist es nicht seltsam, daß wir kein weltliches Genrebild von Correggio haben, daß er insbesondere das bei Tizian erwähnte höfische Gesellschaftsbild (S. 285) nicht gepflegt hat, für das seine Technik doch in so hohem Maße geeignet war? Wir werden annehmen dürfen, daß ihm in seinem einfachen Leben die Veranlassung dazu fehlte. So ging er, wie es ihm natürlich war, von dem Andachtbilde aus und legte das Weltliche seiner Kunst in dessen Zutaten.

Wir kommen nun zu den großen Kirchentafeln, der Dresdener „Nacht“ (1530 abgeliefert), der „Madonna mit dem h. Hieronymus“ und der „Madonna della Scodella“ 1527 bis 28 (beide in Parma). Dieses letzte



Abb. 249. Gethsemane, von Correggio (Kopie). London.

Bild, die Madonna mit der Schale, nimmt das Motiv der kleinen „Ruhe auf der Flucht" (S. 369) wieder auf. Es ist beinahe dieselbe Komposition, nur in umgekehrter Richtung und mit lebensgroßen Figuren, dazu im Hochformat, so daß nun die diagonale Linie steiler ansteigt von der Madonna links und dem Kinde an ihrer linken Seite zu dem Joseph rechts, der aufrecht steht und mit dem ausgestreckten linken Arm die Früchte von einer hohen Palme pflückt. Oben sitzen wieder Putten, auf blasenartig zusammengeballten Wolken. Das Bild hat Schaden gelitten, ist aber doch noch großartig und farbenschön. — Die „Nacht" ist leider in der Farbe so gut wie vollständig zerstört, wenigstens an den Stellen, die das Hauptinteresse bieten. Der Tag dagegen, die Madonna mit Hieronymus und Magdalena (Parma; Abb. 250), strahlt noch in fast ursprünglicher Schönheit und ist bei diesem Zustande der Erhaltung das am meisten imponierende Staffeleibild Correggios. Es steht in der Komposition über der „Madonna mit dem h. Sebastian", die er gleichzeitig für die Schützengilde von Modena malte (Dresden), denn

gegen diese gehalten ist es einfach und übersichtlich in den Linien. Und er gibt uns hierin das Idealmaß dessen, was mit dem allzu flüssigen Stil der Hochblüte überhaupt noch zu erreichen war. Mehr an Kraft, als er auf dem „Tag" festgehalten hat, darf man von ihm nicht fordern, seit er die Zeit der Madonna mit dem h. Franz hinter sich hat. Zunächst ist klar, daß auch dies alles im Grunde genommen nur „heiliges Genre" ist trotz dem großen Format und der Bestimmung für den Platz über einem Kirchenaltar. Der Figuren sind mehr, und das Idyllische in der Stimmung der kleinen Bilder fällt weg. Aber es sind dieselben passiven, glücklich genießenden Menschen, die wir früher schilderten, die keinem unangenehmen Eindrucke zugänglich sind. Hier auf dem „Tag" sind sie miteinander verbunden durch einen Akt zärtlicher, weicher Devotion, dessen Mittelpunkt das Christkind ist. Es ist nicht bloß in dieser äußeren Haltung, sondern ebenso in den dargestellten einzelnen Gebilden, keine natürliche Welt, sondern eine gedachte, über die ein unendlicher Zauber von Licht und Farbe gebreitet ist. Wem das nicht genügt, für den hat Correggio nicht gemalt. Für die Schule der Caracci war, wie wir sahen, dieser umfangreiche, halbnackte und doch so schmelzartig weiche, aufrecht stehende Hieronymus — der höchste Gegenstand der Gruppe links am Bildrande — das Ideal eines Kunstwerks. Wir treten heute einer solchen Erscheinung und so auch den übrigen Figuren nur mit dem selbstverständlichen Vorbehalte gegenüber, den das einfachste Nachdenken gegen ihren Inhalt und ihr geistiges Wesen erhebt, und freuen uns im übrigen über die malerische Schönheit einer Welt, die wir ja nicht für wirklich zu nehmen gezwungen werden sollen. Die Mannigfaltigkeit der Halbtöne hat schon ein Kenner und Nachahmer dieser Malweise, Raffael Mengs, an diesem Bilde hervorgehoben, und die Durchsichtigkeit neben und trotz dem soliden Impasto bezeichnet sicher einen Höhepunkt der italienischen Maltechnik. Nur gibt es daneben noch andere, z. B. Tizian. Und es darf uns die Höhe der Technik und die Grazie in den Linien des Figürlichen, womit uns Correggio für sich einzunehmen weiß, nicht verleiten, die Figuren selbst für etwas höheres ihrem Inhalte nach zu nehmen, als sie sind. Einem feinen Kenner ist es so ergangen, wenn er meint: schönres als die zu den Füßen der Madonna hingegossene Magdalena, die die Wange an das Knie des Kindes schmiegt, sei nie gemalt worden; kein Bild des Cinquecento habe diese Wirkung, auch die Sixtinische Madonna nicht. Und vielleicht böte uns die Antike plastisch nichts so vollendetes, wie dieses Malerische (Julius Meyer).

Auf der stark restaurierten „Madonna mit dem h. Sebastian" hat der Maler durch Nebengestalten, die zu dem Mittelpunkte keine geistige Beziehung



Abb. 250. Der „Tag", von Correggio. Parma, Pinakothek.

mehr haben, insbesondere durch den schlafenden Rochus und durch Putten in verschiedenen Lebensaltern, zwar die Einzelschönheiten vermehrt, aber dem Gesamtaufbau, dem es nun an den bestimmenden Hauptlinien fehlt, Schaden getan. Dies ist wohl in der Tafelmalerei das erste Beispiel eines zweck=

losen Durcheinanders von allerlei schönen Figuren. Noch mehr trifft das für die „Madonna mit dem h. Georg" zu (1531/2. Dresden), wo die alte Farbenoberfläche übrigens fast verschwunden ist. Das Bild enthält unter anderem vier nackte Putten, die mit den Waffen des Ritters spielen und deren Lebenswahrheit Guido Reni bei einem Besuche so entzückte, daß er sich später einmal scherzweise bei einem Freunde nach ihrem Befinden erkundigte. Aber es zeigt nun auch voll ausgebildet eine Art die menschliche Form zu behandeln, deren Anfänge man schon recht früh bei Correggio wahrnehmen kann. Ursprünglich ernst gemeinte Handlungen der Personen gehen in Andeutungen und Gesten über, momentaner Gesichtsausdruck wird durch ein allgemeines Lächeln ersetzt, und aus festen Stellungen werden schwankende, gleichgültige Haltungen. Auf dieser Bahn verschwindet in der Formgebung Correggios zuletzt jede gerade Linie, alle Umrisse biegen sich aus- oder einwärts und scheinen zu schwanken, und in dem zitternden Lichte fließen auf Bildern mit vielen Figuren die Formen der verschiedenen Körper schlangenartig oder wellenförmig (undulierend) aneinander vorüber, und nirgends findet das Auge, namentlich wenn die Landschaft fehlt und Glorien mit Engelköpfen den Hintergrund bilden, wie auf diesen Kirchentafeln, — einen Punkt, auf dem es ausruhen könnte.

In diesen späteren Jahren wandte sich Correggio auch mythologischen Gegenständen zu, die, so wie er sie auffaßte, für seine Zeichnung und seine Palette wohl die dankbarsten Aufgaben gewesen sind. Denn mit dieser Welt der Phantasie verträgt sich das leuchtende Fleisch und das zitternde Licht und das geheimnisvolle Helldunkel der Wolken und der Gebüsche am besten. Die Vermittlung der Aufträge übernahm hier der Hof von Mantua, der die Gattung liebte,*) und für den Correggio noch bei Lebzeiten seines Vorgängers Lorenzo Costa und gewissermaßen unter dessen Augen einige dieser Bilder gemalt hat. Wir werden durch ihn an Tizian erinnert (S. 284), und es könnte sehr wohl sein, daß dieser einige davon gesehen hätte, z. B. die „Antiope". In diesem Bilde (Louvre; wir wissen nur, daß es aus Mantua stammt, aber nicht, wann oder für wen es gemalt wurde) ist das Zusammenstimmen der Landschaft mit dem traumhaften Dasein der Figuren so ausgedrückt, das silberne Dämmerlicht des Waldes zu der ruhenden Nymphe und dem scheinbar schlummernden Amor in eine so innige Beziehung gesetzt, daß wir den

*) Markgraf Friedrich läßt durch seinen Agenten in Rom dem Sebastiano del Piombo bei einer Bestellung 1524 mitteilen: Non siano cose da santi, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere.



Abb. 251. Leda (rechte Hälfte), von Correggio. Berlin.

vollen Eindruck einer märchenhaften Erscheinung erhalten würden, wenn nicht die unedle Leiblichkeit der Figuren mißtönig vorklänge. Technisch ebenso vollendet, in der Wirkung jedoch ungleich bedeutender ist die Darstellung eines noch stärker pulsierenden Sinnenlebens bei hellem Sonnenlichte auf dem trotz

aller Zerstörung noch herrlichen Bilde der Leda mit ihren Gefährtinnen (Berlin; Abb. 251), das nach 1530 im Auftrage des Herzogs Federigo für Karl V. gemalt wurde. Auf derselben Höhe steht die etwa gleichzeitige und ebenfalls für Karl V. gemalte „Io" (Wien). Weniger edel in der Haltung und künstlerisch geringer sind die vor einem halbwüchsigen Amor ruhende „Danae" (bis vor kurzem in der Galerie Borghese), noch ordinärer, weil weniger naiv als jene „Antiope", — und der von seinem Adler emporgetragene „Ganymed" (Wien). Die letzten vier Bilder kamen zwischen 1601 und 3 aus Spanien in den Besitz Kaiser Rudolfs II.

Gleich ihrem Sohne hat auch die Markgräfin Isabella noch in diesen Jahren ihres Alters Correggio beschäftigt. In ihrem letzten „Studio" hingen laut Inventar (I, S. 373) neben den früher erwähnten fünf Bildern Mantegnas, Peruginos und Costas auch noch zwei kleinere Allegorien in Tempera von Correggio (jetzt im Kabinett der Zeichnungen des Louvre): „Bestrafung des Lasters" und „Belohnung der Tugend", gleichmäßig komponierte Figuren in der Landschaft, unbedeutend und stark manieriert, ganz in dem reifen Stil jener großen mythologischen Bilder. (Seltsamerweise setzt sie ein Verfasser großer Bücher in Correggios früheste Jugend, als er zum erstenmal in Mantua gewesen sei, noch vor die Dresdener „Madonna mit dem h. Franz"!) — Nun hatten wir endlich noch bis vor wenigen Jahren in einem seither abgebrochenen Zimmer des Castello di Corte eine hübsche Deckendekoration mit Putten zwischen Laubgewinden (Abb. 252), über die keine schriftliche Überlieferung Kunde gibt. Ein sicheres Werk Correggios, das in diese letzten Jahre gehört, denn der kleine Wohnraum, die „Palazzina", ist erst seit 1531 angebaut worden.

Correggio fehlten für seine Person die gelehrten Voraussetzungen, um sich dem Altertum nachempfindend zu nähern, mehr als vielleicht irgend einem. Dafür gehörte er als Künstler noch der goldenen Zeit an, die aus eigenem Geiste der Antike gleichwertiges schafft, ohne nachzuahmen und nach äußeren Ähnlichkeiten und Attributen zu suchen. Und wenn seine malerische Technik, verglichen mit der venezianischen, wie wir gesehen haben, der Natur gegenüber einige Schritte zurückbleibt, hier auf diesem Gebiete des Mythologischen möchte man meinen, daß sie gerade mit ihrer Ausdrucksweise ihren Zweck noch vollkommener erreicht habe.



Abb. 252. Aus einer Deckendekoration des Castello di Corte, von Correggio.

Wir kommen nun zu Tintoretto und Paolo Veronese. Wie verhalten sich diese zu den älteren Venezianern, und inwiefern bilden sie eine Gruppe für sich? Um das zu erkennen, bedarf es zunächst eines Blickes auf einige ihrer unmittelbaren Vorgänger.

Während der langen Lebenszeit Tizians treffen wir in Venedig und in den Städten des Festlands noch eine größere Anzahl von Malern, die die gute Tradition der Schule fortsetzen. Das bedeutendste Talent unter ihnen ist Giovanni Antonio da Pordenone (Friaul), der eine Menge tüchtiger Fresken in verschiedenen oberitalienischen Städten malte und zuletzt auch als Tizians Rival in Venedig auftrat († 1539). Von seinem jüngeren Verwandten, Bernardino Licinio da Pordenone, haben wir zahlreiche flottgemalte datierte (von 1524 bis 42) Staffeleibilder mit Figurengruppen und Porträts. Fabrikmäßig eingerichtet tritt uns sodann die Handfertigkeit entgegen in der aus Bassano stammenden Familie da Ponte, einem Vater, Jacopo, mit seinen vier Söhnen, die seit etwa 1530 ungefähr hundert Jahre lang enorme Mengen von Leinwand bedecken mit reich staffierten Landschaften, oft in Breitformat, wie sie früher von den Bonifazi gemalt wurden. Sie sind weniger fein als diese, erfreuen uns aber bis zuletzt durch ihr warmes Kolorit und eine natürliche Behaglichkeit des Schilderns in ihren ländlichen Szenen, wenn sie z. B. in den Geschichten aus dem Alten Testament ganze Herden nicht schlecht gezeichneter Tiere vor uns auftreiben. Beinahe in jeder Galerie

finden sich einige Stücke davon. Außerdem pflegen sie die Eigentümlichkeit der Venezianer, das Bildnis, mit allmählich abnehmender Frische weiter. Dagegen führt uns ein andrer Spätling, Tizians Hauptschüler Paris Bordone aus Treviso († 1570) mit zahlreichen tiefgestimmten Madonnen und Gesellschaftsbildern und vor allem mit seinen Porträts noch einmal nahe an die Leistungen der besten Zeit hinan; wir werden oft bei ihm an Giorgione erinnert, dessen Bilder gewiß auf ihn Eindruck gemacht haben. Alle diese haben auch neben Tintoretto und Paolo an der Ausmalung des Dogenpalastes gearbeitet.

Alle, so verschiedenen Rang sie auch untereinander einnehmen, sind Nachfolger und Nachahmer. Sie deuten nur rückwärts, und man bedarf ihrer nicht einmal mehr zur Ergänzung ihrer älteren und größeren Vorgänger, da diese uns auch ohne sie hinlänglich verständlich sind. Darum genügt hier die Aufzählung ihrer Namen. Anders verhält es sich mit Tintoretto und Paolo Veronese. Ihre Kunst enthält, abgesehen davon, daß sie venezianisch ist, noch etwas neues, und darum müssen sie besonders behandelt werden.

Tintoretto, das „Färberlein", wurde Jacopo Robusti aus Venedig (1519—94) als Sohn eines Färbers von klein auf genannt; hätte er seinen Beinamen später nach seiner eigenen Person bekommen, so würde man ihn passender Tintorone genannt haben, denn er war mit dem Pinsel so betriebsam, wie kaum jemand vor ihm. Mit einem Eifer, dem kein Auftrag früh genug kam, und einer Schnellfertigkeit, die, wo andere Bewerber sich bei einer Konkurrenz mit Zeichnungen und Skizzen einfanden, schon mit ausgeführten Bildern zur Stelle war, mit einem glühenden Ehrgeiz endlich, der sich oftmals mit der knappen Erstattung der Auslagen begnügte, übernahm er jede Aufgabe, deren er habhaft werden konnte, und äußerlich gemessen hat er wohl zehnmal soviel Fläche mit Farben bedeckt, wie Tizian in seinem fast hundertjährigen Leben. Aber wenn auch das Meiste davon nur Mache ist und bloß durch die erstaunliche Bravour des Schnellmalers ausgezeichnet, so hatte er doch in Wahrheit ein nicht nur großes, sondern auch durch gründliches Studium vielseitig ausgebildetes Talent. Er beherrschte Figur und Porträt, Architektur und Landschaft, Zeichnung und Farbe, Fresko und Öltechnik, alles freilich auf seine Weise.

Am besten gehen wir bei ihm von der Zeichnung aus. Diese hatte, wie oft bemerkt worden ist, für die älteren Venezianer im Vergleich mit der

Farbe nicht die Bedeutung, wie für die Florentiner. Die Erfindung war einfacher, die Durchbildung der körperlichen Formen weniger tief und ausgedehnt, weil das Nackte zurücktrat und das Zuständliche, nicht die Handlung und die Bewegung ausgedrückt werden sollten, und dadurch empfingen auch die Kraft und das Pathos ihr bescheidneres Maß. So hatte die an Stimmungen reiche, aber doch ruhige Erscheinung der guten, einheimischen Malerkunst, die Bruderschaft der echten Farbe nach einem Ausdrucke Anselm Feuerbachs, in Venedig ihren Platz gefunden und mehrere Geschlechter hindurch behauptet, ohne daß sie seit Jacopo Bellinis Rückkehr aus Padua merklich von außen beeinflußt worden wäre. Tizian und seine Genossen waren unbeirrt von Florenz oder Rom ihren Weg gegangen. Sebastiano del Piombo mußte, um von Michelangelo unterworfen zu werden, erst ganz nach Rom übersiedeln. Diese glückliche Harmonie, an der bis dahin alle teilgenommen, und von der auch die kleinsten Talente Vorteil gehabt hatten, wurde nun zum erstenmale durch Tintoretto gestört. Ihm tat es Michelangelo gleich im Anfang an. Er zeichnete nach Gipsabgüssen und Modellen, auch bei künstlicher Beleuchtung, und studierte besonders eifrig die vier Tageszeiten des Medizeerdenkmals nach kleinen Reduktionen, die Daniel von Volterra verfertigt hatte. So erwarb er sich eine Kenntnis des Anatomischen, wie sie keiner der älteren Venezianer gehabt hatte. Aber diese brauchten sie ja auch nicht für ihre Aufgaben, während ihn ein alles andre beiseite drängendes Verlangen trieb, seiner Heimat eine dramatische Kunst zu geben. Nun ergeht er sich im Darstellen nackter muskulöser Gestalten, er bringt sie in die verschiedensten Stellungen, er drückt die heftigsten Bewegungen aus und bezwingt die schwierigsten Verkürzungen, und wenn ihm auch vieles in seiner Flüchtigkeit mißlungen ist, so staunen wir doch bei dem vielen Gelungenen nicht weniger über diese Fähigkeit und diese Fertigkeit.

Nach seinen Absichten sollte sich nun die Zeichnung Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit verbinden (die Worte standen als Spruch an einer Wand seiner Werkstatt), aber es war eine seltsame Verbindung. Ihn leitete nicht eine verhältnismäßig zahme Kunstmaxime, wie sie bald darauf die Caracci aufstellten und mit großer Überlegung verwirklichten. Er war durch Anlage und aus Überzeugung Naturalist; das trieb ihn zu Michelangelo, und dem sollte sich die venezianische Farbe anpassen. Aber die venezianische Farbe, die ziemlich gleichmäßig vom Licht umflossene, leicht und sanft in Halbtönen modellierende, paßte nicht zu diesen kräftig aneinander stoßenden Formen. Tintoretto war zuerst Tizians Schüler gewesen, aber nur kurze

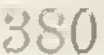


Abb. 253. Die Ehebrecherin vor Christus (Mittelstück), von Tintoretto. Venedig, Akademie.

Zeit, denn er vertrug sich nicht mit ihm, so wenig wie sich seine Kunst später mit der Tizianischen vertragen konnte. Mehr sagte ihm der Dalmatiner Andrea Schiavone zu, dessen Bilder mit ihren kräftigen Farben und den tiefen Atelierschatten er studierte. Auf diesem Wege schien ihm die Vermählung der Formen Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit eher erreichbar. Auf seinen früheren Bildern, so lange er als Suchender erscheint, ist er sogar sehr tüchtig im Kolorit (zwei große Bilder aus einer aufgehobenen Scuola, in der Akademie, „Sündenfall“ und „Tod Abels“, deren erstes außerdem etwas von der Stimmung der großen pastoralen Historien Tizians hat), und auch sehr spät noch zeigt er bisweilen, daß er nicht vergebens in Tizians Schule gewesen ist, so nahe kommt er seinem großen Vorbilde mit seiner goldenen Farbe. Wir geben, zugleich als Beispiel, wie er religiöse Gegenstände behandelt, ein späteres, noch gut gemaltes Bild, die Ehebrecherin vor Christus (Akademie; Abb. 253). Die Typen sind niedrig und die Köpfe derb und deutlich genug, nur der Christuskopf ist



Abb. 254. Wunder des Markus, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

flach und leer. Die Körperformen sind kräftig in Michelangelos Art, und die energische Belebung des Ganzen ist für das, was Tintoretto wollte, — auch in der Farbe, dem vortönenden Gelb — ausgezeichnet gelungen. Mit der Zeit eignete er sich eine Technik an, unter der die Farbe notleiden mußte. Bei dem Vielen, was er auf sich nahm, und bei den großen Flächen seiner meisten Bilder sollte alles schnell gehen. Manchmal malte er ganz prima, sonst aber legte er die Komposition in Grau mit weißen Lichtern und schwarzen Schatten an und deckte dann gleich mit Lokalfarbe, ohne die Übergänge mit Lasuren abzustimmen, so daß nicht nur die Töne von vornherein unvermittelt zueinander standen, sondern auch das Ganze nachträglich infolge des Durchwachsens der schwarzen Schatten noch härter, stumpfer und farbloser wurde. Während sich so die Farbe immer weiter von der guten Überlieferung entfernt, treibt die Formgewandtheit den Zeichner zügellos weiter, oft zu langweiligen, teilnahmlos hingesetzten Massen von Figuren, oft aber auch zu den kühnsten Bravourstücken, stürzenden und sich aneinander drängenden Gestalten, die sogar Michelangelos Schüler Vasari als Ausgeburten einer wahrhaft fürchterlichen Phantasie (il più terribile cervello) erscheinen

mußten: Befreiung des gemarterten Sklaven durch den herniederfahrenden Markus, an Kraft, Bewegungsreichtum und farbiger Lichtwirkung von keinem zweiten Werke Tintorettos erreicht (Akademie, um 1548; Abb. 254).

Aber in seinem Kreise in Venedig, zu dem eine große Zahl angesehener Männer gehörte, war er trotz Tizian ein gefeierter Künstler. Seine früheren Bilder sind für uns im ganzen die erfreulicheren, aber auch später gibt er unter vielem Mittelgut noch Ausgezeichnetes, oft nur in Einzelheiten. Kaum ein anderer Maler ist so ungleich in seinen Leistungen, und bei seiner launenhaften Willkür ist es nicht möglich, seine Bilder nach ihren inneren oder technischen Eigenschaften chronologisch zu bestimmen. Von einer Entwicklung kann bei ihm kaum geredet werden, er ist ein Maler der Verfallzeit. Am wenigsten konnte er sich im Bildnis, wenn es sich um wichtige Aufträge handelte, gehen lassen, denn hierin war man in Venedig durch die großen Meister an ordentliche Arbeit gewöhnt worden. So liefert er neben vielen geringeren Porträts immer auch einzelne wahre Prachtstücke, die dann wohl noch effektvoller sind als die meisten Tizianischen, aber nicht so tief und geistig, weil sie weniger den ganzen Menschen, als ein Augenblicksbild von ihm wiederzugeben scheinen. Manchmal tritt er sogar in die Nähe Tizians, dem er nach neuerem Urteil einzelne Bilder streitig zu machen angefangen hat, so das des greisen Luigi Cornaro aus Padua, der in der Literatur durch seine Traktate vom mäßigen Leben bekannt ist (Florenz,



Abb. 255. Luigi Cornaro (Teilstück), von Tintoretto. Florenz, Pal. Pitti Nr. 83.

Pal. Pitti; Abb. 255), ein Meisterwerk von delikater Beobachtung, das bis auf Crowe und Cavalcaselle für Tizianisch galt. Auch das hier mitgeteilte Bildnis des Dogen Moncenigo (Akademie; Abb. 256), ganz in Gelbbraun ohne den hermelinbesetzten Purpurmantel der Galatracht, ist in seiner

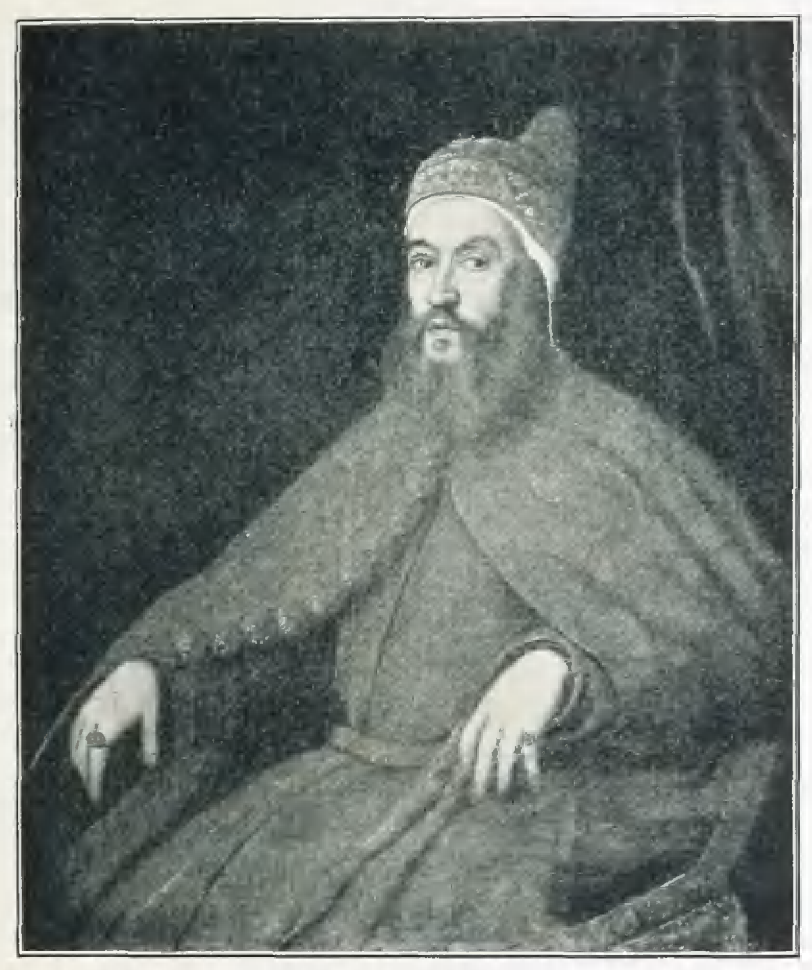


Abb. 256. Bildnis des Dogen Moncenigo, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

allgemeinen Erscheinung vornehm, alles einzelne ist diskret und mit Sorgfalt behandelt und nichts übertrieben, aber der Kopf herrscht doch nicht so über das Ganze, wie wir es auf Porträts der größten Bildnismaler sehen, und das liegt nie ganz allein am Original, wenn auch nicht alle Originale gleich interessant sein können. Von den zahlreichen Prokuratoren- und Senatorenbildern sind die meisten roh und handwerksmäßig, ohne weiteres erkennbar

am Strich und sogar an dem Ausdruck der Köpfe, denn es ist, als hätten diese Menschen gar kein eigenes Gesicht mehr, sondern nur noch eines nach des Künstlers Belieben.

Da die Kunstgeschichte nicht das Malen verzeichnen, sondern das Gemalte abschätzen soll, so würden wir den Eindruck des Größeren und Besseren schädigen und die Geschichte fälschen, wollten wir dem Geringeren, weil es massenhaft auftritt, mehr Raum gönnen, als ihm seinem inneren Werte nach zukommt. Ein Satz der Kunstbetrachtung, der schlechthin ausgesprochen dem unbefugten und bequemen Verallgemeinern das Wort redet: qui unum vidit, omnia vidit, hat Tintoretto gegenüber seine Berechtigung. Denn bei ihm kann der Betrachter aus wenigen Stücken schon das Ganze erkennen und den Künstler soweit verstehen, daß, wo uns sehr vieles begegnet wie in Venedig, dieses uns vermöge der äußeren Eigenschaften wohl noch eine große Bewunderung abnötigt. Aber es wird uns doch nicht mehr neu oder unverständlich sein; es wird uns auch nicht lange festhalten, weil es darin keine Tiefen zu ergründen gibt.

Diese Auffassung ist grundsätzlich verschieden von der heute beinahe herrschenden Meinung, die auf Ruskin zurückgeht. Die Engländer, die ihren bedeutenden Landsmann als Schriftsteller und Sozialpolitiker gebührend hochstellen, sind viel zu vernünftig, um nicht längst eingesehen zu haben, daß seine ohne historischen Sinn und diskursive Erkenntnis konstruierten Geschmacksurteile über die Kunst der Vergangenheit bloß subjektive Wunderlichkeiten eines geistreichen, ungeschulten Verstandes sind. Derweile hat seine drüben abgelegte Kunstphilosophie, wenn man diese Bezeichnung gelten lassen will, auf dem Kontinent ihre Eroberungen gemacht, und wir haben in Deutschland eine „Ruskingemeinde“. Ruskin konstruierte sich früh einen Kanon der sieben großen Koloristen der Welt aus zwei Engländern (!), Correggio und den vier großen Venezianern, deren größter Tintoretto gewesen sein soll. Ihm, der wunderbare Sachen gemalt, der aber durch seine dem Michelangelo abgesehene Figurenplastik und die Wildheit seiner Bewegungen die Harmonie der venezianischen Kunst von Grund aus zerstört hat, diesen hochbegabten Routinier rühmt sich Ruskin als den größten Venezianer und damit den größten aller Maler überhaupt erkannt und erwiesen zu haben, und während er übrigens in seiner Kunstlehre beständig mit den Begriffen des Einfachen und Natürlichen arbeitet, hat er hier das Künstliche, Ungesunde, Dekadente der Stilvermischung nicht einmal bemerkt. Bei uns aber hat sich auf diese Weise aus der Ruskingemeinde noch eine besondere Tintorettogemeinde entwickelt.



Abb. 257. Das Abendmahl, von Tintoretto. Venedig, S. Giorgio Maggiore.

Wir geben noch eine Übersicht über Tintorettos größere Gemäldecyklen in Venedig, wo alles Wichtigere von ihm geblieben ist; außerhalb Italiens kommen Bilder von ihm nur vereinzelt vor.

In jüngeren Jahren lieferte er den Bilderschmuck für die Kirche Madonna dell' Orto, zunächst zwei schmale Wandbilder von riesiger Höhe im Chor: „Anbetung des goldenen Kalbes" und „Jüngstes Gericht", zerfahren in der Komposition und voll der wildesten Bewegung, künstlerische Kraftleistungen, die in unseren Tagen die höchste Bewunderung hervorrufen; Jakob Burckhardt nannte sie konfus und abgeschmackt. Unter den ferneren Arbeiten Tintorettos in dieser Kirche zeichnet sich „Mariä Tempelgang", ursprünglich äußere Orgeldecke, aus durch eine dem Gegenstande angemessene ruhig schöne Anordnung und wohl die glücklichste Farbenharmonie, die der Künstler je gegeben hat.

In die Jahre seit 1560 fällt die Ausstattung der Scuola di S. Rocco mit über fünfzig Decken- und Wandgemälden, deren mit Recht bewundertes Hauptstück die umfangreiche „Kreuzigung" ist. Außer dieser findet sich noch im einzelnen manches Gute, aber der Eindruck des Ganzen ist Routine und Verfall. Alle diese Bilder sind außerdem nachgedunkelt und haben zum Betrachten ungenügendes Licht, eine Unzuträglichkeit, die sich aus dem venezia-



Abb. 258. Der Saal des Großen Rats im Dogenpalast zu Venedig.

nischen Ersatz des Freskos nicht nur in dieser einen Scuola ergeben hat. Der Freskant muß auf die Belichtung der Wand, die er bemalt, Rücksicht nehmen. Das Tuchbild entsteht in der Werkstatt und nimmt mit dem Licht fürlieb, das ihm die Wand nachträglich gewährt. Es darf wohl einmal ausgesprochen werden, daß dieses venezianische Ersatzfresko doch nur ein Notbehelf ist, der gegen die reine Wirkung des Freskos auf unser Auge nicht aufkommt. Und wenn wir uns eine Reihe in die Wand gerahmter Gemälde in einem Saal mit seinen geraden Flächen noch gefallen lassen, so wirkt diese Dekorationsweise in einer Kirche, wenn das Tafelbild von den Altären auf Wände und Decken übergreift, geradezu stilwidrig. Sogar ihr bestes Beispiel, S. Sebastiano, unterliegt diesem Eindrucke, und Paolo Veronese

mag das empfunden haben, als er hin und wieder zum reinen Fresko zurückgriff.

Während der Arbeiten für S. Rocco malte Tintoretto noch die fünf Altarbilder in S. Giorgio Maggiore: Abendmahl (Abb. 257), Mannaregen usw. Sudeleien, die ihm zu ewiger Schmach gereichen, nannte sie Jakob Burckhardt. Heute sieht man gerade in diesen Bildern den Virtuosen, der seine eignen Wege geht.



Abb. 259. Ariadne und Bacchus, von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

Sehr ausgedehnt ist der Bilderschmuck des Dogenpalastes, für den er zunächst noch vor den Bränden von 1574 und 1577, seit 1560 tätig war, dann aber namentlich nachher. Er malte hier in sämtlichen Räumen und im ganzen viel mehr als Paolo, schon weil er diesen lange überlebte, im einzelnen aber, wo er mit ihm zusammentrifft, ist er bei weitem nicht so glücklich. Am berühmtesten ist seines Umfanges wegen das „Paradies“ in dem Saale des Großen Rats (Abb. 258), das größte Bild der Welt, wie man es zu nennen pflegt; günstig war aber der Gegenstand nicht für seine Art. Auch

die ſehr zahlreichen Repräſentationen, ähnlich den bereits von Giovanni Bellini und Tizian gemalten, Empfehlungsbilder, unten mit Dogen und Senatoren,



Abb. 260. Raub der Europa, von Paolo Veroneſe. Venedig, Dogenpalaſt.

mit heimgekehrten Siegern und Trophäen, darüber heilige Glorien (Atrio quadrato, Decke der Sala delle quattro Porte, Sala del Collegio, del Senato),



Abb. 261. Eroberung von Zara (Teilstück), von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

aber auch Venezia auf dem Thron, umgeben von gleich hohen allegorisierenden Frauen (Decken der Sala del Senato) — waren für Tintorettos Talent zu zahme Aufgaben, obwohl manche einzelne Figur und manches Porträt ihm gut geraten ist. Unter den mythologischen Vorwürfen mag als Beispiel des Besseren eines seiner vier Wandbilder in der Sala dell' Anticollegio hervorgehoben werden: Ariadne und Bacchus (Abb. 259), spät, 1578, aber noch ganz vortrefflich in der Farbe, dem Geiste nach hingegen und in den Linien z. B. der rückwärtig heranschwebenden Venus und der gut gezeichneten aber hölzern sitzenden Ariadne doch recht entfernt von allem, was wir uns unter antiker Anmut vorzustellen pflegen. In solchen Gegenständen besonders fordert Tintoretto den Vergleich mit Paolo Veronese heraus, der in demselben Raume seine vielbewunderte und oft von der späteren Kunst als Muster benutzte Entführung der Europa gemalt hat, leider stark nachgedunkelt (Abb. 260). Wir geben diese graziöse Umdeutung eines antiken Sagenbildes gleich hier, wo sie zunächst ohne weiteres zeigt, wie sehr Paolo in der Gattung dem Tintoretto überlegen ist. Aber auch vielen anderen, z. B. was die Stimmung betrifft, unbedingt dem Giulio Romano. Denn Paolo hat uns noch eigenes Leben zu geben, woran wir Anteil nehmen können. Es geht auf die Reise. Wohin, das sehen wir durch die Lichtung der Bäume hindurch, und vor uns vorne im Gebüsch wird noch eilig die Schmückung der hohen Reisenden vollendet, der dabei doch etwas bänglich ums Herz wird, ganz anders als ihren geschäftigen Dienerinnen und den Amoretten, die nur an ein Freudenfest denken. Aber freilich, an dem Höchsten gemessen, wird das Bild zu einer leichten Dekoration, von der Fromentin sagen konnte: décadence et déclin.

Im Saal des Großen Rates oberhalb des „Paradieses" am Plafond finden sich von Tintoretto noch fünf Gemälde, eine Repräsentation und vier Schlachtenbilder, und ein fünftes enthält die anstoßende Sala dello Scrutinio (die im übrigen meist von Schülern und Gehilfen ausgemalt ist) als Wandbild: die Eroberung von Zara (Abb. 261). Hier ist der Künstler mehr in seinem Elemente, er stellt den wirklichen Krieg dar mit Menschengedränge und heftigem Pathos, nicht in idealer Abkürzung, wie es Paolo und die älteren Venezianer bei solchen Gelegenheiten machen. Als Dekoration wirkt diese Art von Naturschilderung nicht angenehm, und zwar nicht bloß um der vielen gewissenhaft porträtierten Kriegsinstrumente willen, für Tintoretto aber war sie das Günstigste, denn er konnte darin seine Herrschaft zeigen über die menschliche Figur auch bei den gewagtesten Stellungen und Bewegungen.

Tintoretto war in Venedig schon ein vielbewunderter Meister, er war schon oft mit dem nun bald achtzigjährigen Tizian als Bewerber auf den Plan getreten: da kam, erst siebenundzwanzig Jahre alt (1555), Paolo Caliari, genannt Veronese (1528—88), aus seiner Geburtsstadt Verona herüber, wo sich an eine alte, hohe Tradition (I, S. 383) tüchtige Nachfolger angeschlossen hatten, deren Bilder außerhalb Oberitaliens nicht häufig gefunden werden: Liberale da Verona († 1536), Girolamo dai Libri († 1556) und die hauptsächlichsten Vertreter des Raffaelischen Zeitalters Caroto († 1546) und Cavazzola († 1522). Also in einer kunstreichen Stadt mit einer eigenen politischen Geschichte war er aufgewachsen. Sein Lehrer, Badile, war ein solcher guter Provinzialmaler, wenn er auch Cavazzola nicht erreichte, an dessen kräftig gezeichneten, tieffarbigen Bildern Paolo vorzugsweise lernte. Paolos Vater war Bildhauer, und daß der Sohn für diese Kunst anfänglich bestimmt wurde, wird nicht zu seinem Nachteil gewesen sein. Man denkt ja, wenn man von ihm spricht, immer zuerst nur an die Farbe, aber er hatte daneben eine ebenso sichere Herrschaft über die Form, die menschliche sowohl, wie die architektonische. Ein zuständiger Beurteiler, Anselm Feuerbach, sagt darüber: „Die Beweglichkeit und Anmut seiner Gestalten ist stets mit der Sicherheit gezeichnet, die vollkommenes Vertrauen einflößt; seine Farbe ist immer im Rapport mit der Natur, sei es, daß seine Figuren in geschlossenen Räumen oder in freier Luft sich bewegen. Seine kühnsten Verkürzungen zeigen stets die vollkommenste Kenntnis des menschlichen Organismus. Man nehme jeden beliebigen Frauenkopf aus dem Bilde heraus, und man wird staunen über die Formvollendung und seelenvolle Schönheit. Ich kenne keinen Maler, dem es gegönnt gewesen wäre, aus nächster Umgebung den Extrakt seiner Zeit zum vollendeten Typus zu gestalten, wie Veronese.“

Als Paolo nach Venedig übersiedelte, hatte er trotz seiner Jugend schon sehr viel gemalt, namentlich Fresken in den Häusern und Villen Veronas und der umliegenden Städte. Sein äußeres Leben verlief fortan harmonisch und heiter, wie seine Kunst. Ein Liebling der Grazien und der Götter, glücklich und wohlangesehen, wie später sein großer Nachstrebender Rubens, unangefochten und unbeneidet von seinen Fachgenossen, von dem Altmeister Tizian, der Tintorettos Gegner war, freundlich gefördert, hatte er keinen wesentlichen Mißerfolg jemals zu überwinden. So konnte er leicht und freigebig spenden, was die Mitwelt dankbar aus seinen Händen entgegennahm, äußerlich kaum weniger fruchtbar als Tintoretto, unterstützt von tüchtigen Genossen, die ganz in seine Art eingearbeitet waren. Es sind dies Zelotti,

der sehr korrekt zeichnet, in der Farbe jedoch hinter ihm zurückbleibt, Ponchino, den man an den etwas plumperen, gedrungenen Figuren erkennt, Paolos jüngerer Bruder Benedetto († 1598), Paolos Söhne (er war seit 1566 mit einer Tochter Badiles glücklich verheiratet), Gabriele († 1631) und der begabtere Carletto († 1596). Diese drei setzen nach seinem Tode die Werkstatt fort und pflegen sich auch auf ihren Bildern als Heredes Paoli V. zu bezeichnen. Es gibt kaum eine Galerie, die nicht ein Stück von diesem Reichtum aufzuweisen hätte. Außerhalb Italiens besitzt London namentlich ein hervorragendes Bild, die „Familie des Darius" (um 1565), Paris unter anderm zwei seiner Gastmähler, Dresden als Hauptschatz die vier prächtigen Breitbilder aus dem Palast der Familie Cuccina (aus der Zeit der Gastmähler, um 1570), Wien ebenfalls gute Bilder, Berlin die in der Ausführung geringeren Allegorien aus dem deutschen Kaufhaus, München endlich nur Atelierstücke.

In der Charakteristik Paolos, die wir vorzugsweise an eine Auswahl seiner in Venedig befindlichen Werke anschließen, wird auch hervorzuheben sein, inwiefern er den Venezianern etwas neues brachte, was bei ihm nicht so leicht erkennbar ist wie bei Tintoretto.

Gleich vom Anfang seines Aufenthalts in Venedig an (1555) und mit einigen Unterbrechungen bis 1565 führte er die ganze Ausstattung der Kirche S. Sebastiano aus und zwar teils in Fresko, vom Chor aus die Seitenwände entlang und an der inneren Fassadenwand, zwei große Historien („Sebastian mit Stöcken geschlagen" und „Sebastian vor Diokletian"), außerdem kleinere Gruppen und Einzelgestalten von Heiligen, musizierenden Sibyllen und Engeln, sowie das eigentliche „Martyrium Sebastians" mit den herkömmlichen Bogenschützen, — hauptsächlich aber malte er in Öl: zu allererst an der Decke der Sakristei die „Krönung Mariä" mit den vier Evangelisten, am Plafond der Kirche drei Bilder aus der „Geschichte Esthers", für den Hauptaltar das Altarbild, die „Madonna in der Glorie über sechs Heiligen", an den Orgeldecken inwendig das „Wunder am Teich Bethesda", außen „Mariä Darstellung", darunter am Sockel die „Geburt Christi", endlich seit 1563 an den beiden Wänden der Kapelle des Hochaltars das „Martyrium Sebastians" und die „Heiligen Marcellus und Marcellinus auf dem Gange zur Richtstätte". — Mit Ausnahme der noch etwas steifen Krönung Mariä haben alle diese Bilder den freien und reifen Stil von Paolos Kunsthöhe; die großen Historien des Sebastian und der Esther (Abb. 262) konnten an Reichtum der Motive und an Abrundung kaum noch übertroffen werden. Er



Abb. 262. Esther auf dem Wege zu Ahasverus, Deckenbild von Paolo Veronese. Venedig, S. Sebastiano.

kam also als ein bereits fertiger Künstler und fügte sich mit Takt in das für Venedig Passende. Auf der sehr hohen Altartafel sehen wir unten den Sebastian in guter Körperbildung mit noch fünf männlichen und weiblichen Heiligen; alle sind von lebhafter Erregung ergriffen und richten die Köpfe aufwärts. Darüber bleibt ein Stück Himmel frei, so daß man nur zwei Säulen sieht, an deren eine der Heilige gebunden ist, und ganz

oben thront die Madonna, umgeben von einem Engelkonzert, wie es außer Paolo wohl nur noch Correggio zu veranstalten weiß (Abb. 263). Das Bild mit seiner Bewegung unten und der Ruhe oben gibt ein schönes Beispiel von Paolos Kunst im Temperieren der Gegensätze. Denn er ließ sich eben nicht zu Tintorettos stürmischem Pathos verleiten, sondern er gab den Szenen nur eine mäßige Belebung, die sie nicht allzusehr von den Darstellungen ruhiger Existenz unterscheidet, dafür aber desto mehr prächtige Schaustellung und endlich seine vielbesprochene Farbe. Seine Technik scheint leicht und zufällig, ist aber keineswegs improvisiert, sondern auf ausreichende Erfahrung gegründet und darum ihrer Wirkung ganz sicher; es ist gesagt worden, man könne auf seinen Bildern noch die Reihenfolge der einzelnen Pinselstriche feststellen. Die Untermalung ist sorgfältig, sie richtet sich nach der Lokalfarbe und scheint mit ihrem lichten Grau durch die flüssigen Lasuren hindurch, deren geschmeidige Töne der kräftigen Zeichnung alle Härte genommen haben. Die Schatten sind nicht schwer, wie bei Tintoretto, die Farbe ist, wie bei den eigentlichen Venezianern, mit Licht gesättigt und an den höchsten Stellen förmlich eingetaucht in blendendes Licht. In seiner späteren Zeit setzt er, wenn er starke Wirkungen, z. B. beim Fresko an hohen Plafonds, erreichen will, noch dicke, undurchsichtige Drücker in Deckfarbe darauf, und dies Verfahren hat ganz zuletzt namentlich seine Tafelbilder geschädigt; sie sind nicht mehr so solide angelegt und haben sich auch nicht so gut gehalten. Daß bei Paolos sprichwörtlicher Vielfarbigkeit doch ein Zusammenstimmen der Töne erreicht worden ist, wird uns noch bei seinen Gastmahlsbildern beschäftigen. Der Gesamtton ist nicht golden, wie bei den Venezianern, sondern silbern, was (nach einer zuerst von Waagen ausgesprochenen Beobachtung) die Festlandsmaler überhaupt von jenen unterscheidet und schon ganz deutlich bei Vittore Pisano wahrzunehmen ist (I, S. 383). Es ist also ein veronesischer Zug, den Paolo beibehält, und wer Sinn dafür hat, dem wird es manchmal ein nicht unerhebliches Vergnügen bereiten, zu bemerken, wie der Silberton auch in der warmen Skala zum Durchbruch kommt.

Während Paolo noch in S. Sebastiano beschäftigt war, sollte der große Saal in Sansovinos Markusbibliothek Dekorationen bekommen, und Tizian, der dafür Vorschläge zu machen hatte, nannte auch Paolo, der dann (1561—62) auf einem der sieben Abschnitte des Plafonds die ihm zugewiesene Aufgabe so glücklich ausführte, daß ihm dafür eine als Preis der besten Leistung ausgesetzte goldene Kette zufiel. Seine drei Medaillons stellen in höchst einfachen, aber vollendet schönen Gruppen von Frauen mit Kindern



Abb. 263. Obere Hälfte des Altarbildes von Paolo Veronese in S. Sebastiano zu Venedig.

dar: die „Musik", die „Mathematik" und den „Ruhm". Sie sind für ihn ebenso mustergültig, wie für Tintoretto ein in demselben Saale befindliches Werk zeigt, was dieser begabte Maler leisten konnte, wenn er sich einmal zusammennahm. Von Tizian übergangen, hatte er sich dennoch einen Auftrag zu erwirken gewußt und malte nun gleichzeitig eines der Philosophenbildnisse, die an den Wänden angebracht sind. In einer gemalten Nische sitzt „Diogenes", schreibend und mit dem Kopfe auf das Buch, das auf seinem Schoße liegt, geneigt, in dem großen Stil von Michelangelos Sixtinischen Deckenbildern gehalten und in einer die Wirkung der Formen unterstützenden Farbe ausgeführt.

Die Villa Masèr bei Treviso ist ein äußerlich einfaches Gebäude Palladios mit einer diesmal sehr glücklichen Anordnung vieler schöner Innenräume, die durch Paolo und seine Gehilfen (Zelotti) seit 1566 planmäßig mit ornamentalen Malereien, besonders aber mit einzelnen Cyklen figürlicher Fresken ausgestattet worden sind. Zuerst treten wir in eine kreuzförmige, gewölbte Halle; an der Wandfläche des Querflügels finden wir einzeln in gemalten Nischen acht Frauen von voller, aber edler Körperbildung, sie halten Musikinstrumente und stehen ruhig und sinnend da. Bewegter ist die Dekoration in zwei Zimmern der Front. Durch gemalte Säulen sehen wir hier wie ins Freie auf Landschaften, darüber ruhen nackte Gestalten von kräftiger Bildung in ausladenden Stellungen auf Simsen, in Nischen, über Kamin und Türen. Die Plafonds zeigen uns in je drei Fresken lebensfreudige, genießende oder leicht beschäftigte Göttergestalten. Ihren Höhepunkt erreicht aber die frohe Pracht in dem großen Saale, wo Götter, Planeten, Elemente, Jahreszeiten und andere redende Figuren das Gewölbe erfüllen, leicht und lebhaft bewegt, aber doch in gefälliger Anpassung an die Architekturteile ihres Zweckes waltend. Den Stil dieser Dekorationen mag das Fresko eines der beiden Schildbogen veranschaulichen: Sommer und Herbst (Abb. 264). Der Gegenstand spricht verständlich ohne Kommentar, und die vollkräftigen Figuren sind sehr gut in die Lünette hineinkomponiert. Von den übrigen Zimmern der Villa Masèr haben noch drei Freskenschmuck. Eine Eigentümlichkeit bilden unter dem Mythologisch-Allegorischen einzelne genreartige Attrappen, in denen sich Paolo, wie viele große Realisten (Mantegna, Tizian), besonders liebenswürdig zeigt. Schon zwischen den Historien von S. Sebastiano läßt er durch eine fingierte Tür einen Mönch eintreten und einen kleinen Mohren die Treppe heraufkommen. In der großen Halle der Villa Masèr treten ein Edelknabe und ein Bauernmädchen zu uns herein, durch Türen zweier anderer Zimmer kommen ein Herr und eine Dame, und in dem Saal sind unterhalb der allegorischen Gestalten eine Dame mit ihrer Dienerin, ein Hund und ein Papagei, ferner zwei vornehme Knaben angebracht, kleine Ausschnitte gleichsam aus seinen Gastmahlsbildern mitten unter Göttern und Idealwesen.

Durch die Lage und Haltung und die Formen vieler Figuren wird man an Michelangelos Deckenbilder in der Sixtina erinnert. Manche haben es für wahrscheinlich gehalten, daß Paolo, ehe er in der Villa Masèr malte, in Rom gewesen sei. Aber es läßt sich dafür kein urkundlicher Beweis, nur eine Mitteilung Ridolfis beibringen, und Michelangelos Formen konnte man



Abb. 264. Sommer und Herbst, von Paolo Veronese. Villa Masèr.

um diese Zeit in Italien überall aus Stichen und aus Zeichnungen fahrender Künstler kennen lernen. Paolos Frauentypus änderte sich allmählich, aber deutlich: auf die mädchenhafte Schönheit folgt eine reifere, volle, manchmal derbe, üppige Körperlichkeit. Er gibt darin einer allgemeinen Zeitrichtung nach. Jakob Burckhardt fragt einmal, wer wohl den Venezianern überhaupt bald nach 1546 diese starken Frauen gebracht habe. Auch das wäre noch zu eng umschrieben. Wir müssen zurückgehen auf den viel umfassenderen Gegensatz der zarten und, wenn auch großen, doch schlanken Frauen der Frührenaissance, sogar noch Lionardos, und der physisch viel voller entwickelten Frauen Fra Bartolommeos, Andreas del Sarto und, von einem gewissen Zeitpunkte an, auch Raffaels.*) Der Zeitgeschmack verlangte diese verstärkten Formen, und die überreife Venezianerin ist kein Naturerzeugnis, sondern ein Kunstideal, wonach sicherlich auch Michelangelo das Verlangen mit geweckt hat. Denn wie es in dem Formvorrat der griechischen Plastik eine allergröbste Unterscheidung gibt, die schon der Anfänger zu treffen versteht, vor oder nach Skopas und vor oder nach Lysippos: so macht in dieser italienischen Formenwelt Michelangelos Auftreten einen starken Einschnitt; seine Wirkung dringt überall hin, zuletzt auch nach Venedig. Hier war ja der Sinn für die äußere Erscheinung ganz besonders entwickelt, die Frauen waren prunksüchtig und oberflächlich, und dieser repräsentative Rassenzug tritt darum noch einmal in der Kunst spät, aber recht deutlich hervor. Demnach haben

*) S. 220. Man vergleiche auch, was S. 266 bei Tizian gesagt worden ist.

wir uns auch die zweihundert Patrizierfrauen von ausgesuchter Schönheit, die bei dem Empfange Heinrichs III. von Frankreich (1574; damals malte den König Tintoretto, er und Paolo hatten die Dekorationen geliefert) in ihren weißen Gewändern, übersät mit Perlen und Diamanten, dem galanten Könige wie Göttinnen und Feen erschienen, — ganz gewiß nicht in diesem verstärkten Typus Paolos vorzustellen, weil ihn eben die wirkliche Natur in dieser Verschwendung damals so wenig wie jetzt hervorzubringen pflegte.

Hier ist nun auch zuerst wieder nach dem bereits bei Correggio Bemerkten ein Wort zu sagen über die eigentümliche perspektivische Beschaffenheit dieser auf Untersicht berechneten Malereien an Plafonds und auch an den oberen Teilen gerader Wände. Die Haltung der Figuren beruht gewissermaßen auf einem Kompromiß zwischen dem natürlichen, festen Stehen oder Sitzen und einem mechanisch unmöglichen Schweben oder Sichanlehnen, wodurch sie etwas schwankendes bekommen. Mit der Berufung auf Naturgesetze darf man dieser Erscheinung nicht nahe treten wollen, denn sie ist ein Geschöpf der freien künstlerischen Phantasie, in deren Illusion sich die Phantasie des Betrachtenden zu finden hat. Es ist aber nicht auf eine der gröberen Täuschungen abgesehen, dergleichen wir bei Giulio Romano fanden (S. 352), sondern nur auf einen angenehmen Schein, bei dem die Künstler beständig zwischen der dekorativen Absicht und dem Bildmäßigen ihrer Darstellungen hin und her zu schwanken scheinen.*) Paolo hat von jeher für einen Meister in dieser Kunst gegolten, und wer ihm etwas guten Willen entgegenbringt, wer ihn namentlich im Dogenpalast mit dem ungefügigen Tintoretto vergleicht, der wird finden, daß er sich meistens zu einer gewissen, auch für unsere Sinne annehmbaren Gesetzmäßigkeit erhoben hat.

Wir kommen nun zu den Gastmahlsdarstellungen, Bildern in Öl, die in die Jahre 1563 bis 73 gehören. Für den Speisesaal eines Fürsten hätte wohl Paolo einen profanen Vorgang, etwas aus der alten Geschichte oder der Mythologie gewählt, für die Ausstattung eines Klosterrefektoriums lag es am nächsten, an biblisches anzuknüpfen. Daher lieferte er 1563 den Mönchen von S. Giorgio Maggiore die „Hochzeit zu Cana“ (jetzt im Louvre), das erste der köstlichen Breitbilder mit vielen reich kostümierten Figuren unter einer weit auseinander gezogenen Architektur, wobei der Hintergrund

---

*) Die Untersicht ist überdies auch keine absolute, sondern nur eine halbe, eine Art Schiefsicht, wie Jakob Burckhardt richtig bemerkt. — Michelangelo, der seine Decke wie jeden anderen Bildgrund behandelte (S. 157, 163), hat diese Schwierigkeit keine Sorgen bereitet.



Abb. 265. Gastmahl des Levi (Teilstück), von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.

absichtlich nicht vertieft ist. Die Gäste stellen fürstliche Personen der Zeit, die Musikanten venezianische Künstler, Tizian, Paolo usw., dar. — Einige Jahre später malte er für ein anderes Kloster ein kleineres „Gastmahl des Simon“ (Turin) mit weniger Figuren, das er bald darnach noch einmal etwas verändert wiederholte (Brera). Gleich darauf malte er für die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo wieder ein großes derartiges Bild nach Art jenes ersten, aber diesem, wenn man alles einzelne gegeneinander abwägt, noch überlegen (Akademie; Abb. 265). Die kleinere Zahl der Figuren ist gefälliger angeordnet, der ganze Eindruck ungemein edel und vornehm. Gedacht war dies mit der Jahrzahl 1572 bezeichnete Bild als „Gastmahl des Simon“, aber die anstößige, weltliche Haltung und die fehlende Sünderin brachten den Maler im folgenden Jahre vor das Inquisitionstribunal, dessen Weisung das Gemälde abzuändern, er dadurch erfüllte, daß er das Blut von der Nase eines Dieners wegwischte und am Treppengeländer das Bild als „Gastmahl Levis“ bezeichnete.*) Dazu malte er noch in demselben Jahre 1573 für das Servitenkloster ein kleines, höchst einfaches, ernstes und in der Farbe kühl abgestimmtes wirkliches „Gastmahl des Simon“ mit einer Magdalena, die dem Herrn mit ihrem Haar die Füße trocknet (Louvre). Übrigens ist die Zahl dieser Bilder Paolos noch größer. Wir begnügen uns damit und geben noch einige Bemerkungen über die Gattung.

In diesen vornehmen Gesellschaftsbildern ist der zeitgeschichtliche Inhalt alles, aber dennoch wird die Anknüpfung an das Biblische auch heute niemand stören, weil nichts darin derb und niedrig ist. In der größeren Lebensfülle und Genußfähigkeit dieser Menschen zeigt sich ein Hinausgehen über die bloß passive, sinnende Erscheinung des älteren venezianischen Existenzbildes, was man nun auch als etwas neues, veronesisches ansehen darf. Das

*) Die Tiefe dieser Weisheit wird der Leser nicht ohne weiteres ergründen. Bei dem Gastmahl des Zöllners Levi (Mark. 2, 15. Luk. 5, 29) wird keine weibliche Person erwähnt; bei dem des Pharisäers Simon (Luk. 7, 36) ein Weib, das „eine Sünderin war“ und das dem Herrn die Füße salbte. Bei einem Mahle in dem Hause Simons des Aussätzigen in Bethanien wenige Tage vor dem letzten Abendmahl (Matth. 26, 6. Mark. 14, 3) tut dasselbe „ein Weib“, und an dieses ungenannten Weibes Stelle erscheint Joh. 12, 3 Maria, die Schwester des Lazarus, die Magdalena der Legende. Die Legende und ihr folgend die ganze abendländische Kunst haben nämlich in der „Sünderin“ die Maria Magdalena (Luk. 8, 2. Matth. 27, 56. 28, 1) gesehen und sie dann weiter auch mit der Schwester des Lazarus gleichgesetzt; die Kirchenväter des Abendlandes ließen es unentschieden. Die morgenländische Kirche sprach sich sogar gegen die Gleichsetzung aus.



Abb. 266. Gruppe der Stifter aus der Madonna Cuccina, von Paolo Veronese. Dresden.

Bewegte, Dramatische, was man bei Paolo im allgemeinen, auch auf anderen Bildern, wahrnimmt, hat ja Tizian auf Bildern mit Handlung schon viel kräftiger ausgedrückt (Petrus Martyr). Die Gastmahlsbilder haben auch materiell genommen einen größeren gesellschaftlichen Apparat, als die älteren Existenzbilder; das Leben war ja äußerlicher geworden, und die Kostüme sind noch prunkvoller. Ganz dieselbe Haltung haben bei Paolo andere biblische oder weltliche Darstellungen, bei denen das prächtige Beisammensein vornehmer Menschen die Hauptsache ist und von eigentlicher Handlung nicht die Rede sein kann. So die „Anbetung der Könige", die er mindestens sechsmal dargestellt hat, am besten in dem Bildercyklus für die Familie Cuccina in Dresden. Ebenfalls die Madonna des Hauses Cuccina (daselbst), zu der die Familienglieder von den Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung hingeleitet werden. Die originellere Hälfte dieses Breitbildes läßt der Verfasser hier abbilden, weil es von Jugend auf zu seinen Lieblingsbildern gehört hat und weil es ihm für die freundliche und feine Art, wie Paolo tiefer gehende Erregungen ausdrückt, am bezeichnendsten schien (Abb. 266). — Das ausgesuchte und manchmal sogar etwas phantastisch aufgeputzte Kostüm ist bei ihm nicht bloß Sache der Laune, sondern ein Mittel, die Farbenstimmung zu vervielfältigen, wodurch gerade diese Gattung von Bildern besonders ausgezeichnet ist. Man wird aber bei einigem Aufachten den Eindruck haben, daß ihm das Zusammenstimmen der Existenzen, der Menschen und der Gegenstände, mindestens ebenso gelungen ist. Was die Farbe betrifft, so wendet er mit Vorliebe Intensivfarben an (namentlich Rot in verschiedenen Abstufungen und auf demselben Bilde), aber nicht grell und schreiend, sondern gleichsam zu Akkorden gestimmt; Helmholtz meint einen für Paolo besonders bezeichnenden Dreiklang herausgefunden zu haben: Purpurrot, Grünlichblau, Gelb.

Zum Schluß betrachten wir Paolos umfangreichstes Werk, den Bilderschmuck des Dogenpalastes, der ihn von 1577 (frühere Arbeiten aus der Zeit vor dem Brande seit 1561 übergehen wir; Reste davon in zwei Sälen) bis an sein Lebensende beschäftigte, und der wohl Ungleichheiten, weniger Gelungenes neben Hochvollendetem, aber im ganzen kein Nachlassen, und noch in dem letzten Bilde den Sechzigjährigen auf der Höhe der großen Historien von S. Sebastiano zeigt. Abgesehen von einem nicht mehr gut erhaltenen Fresko (thronende Venezia am Plafond des Anticollegio) sind alle Ölgemälde.

Die Seeschlacht von Lepanto hatte noch einmal späten Kriegsruhm gebracht (1571), und die sinkende Republik lud die Kunst zur Siegesfeier ein.



Abb. 267. Verherrlichung d. Schlacht b. Lepanto (Teilstück), von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

Das Programm war für Paolo das herkömmliche: Empfehlungsbilder und Kriegsdarstellungen. In der Sala del Collegio die Thronwand und die ganze Decke, an dieser in drei farbigen Mittelstücken Venezia mit der Gerechtigkeit und dem Frieden, der Glaube, Mars mit Neptun, ringsherum andere

allegorische Frauen auf acht farbigen Bildern und noch sechs Clairobscurs. Im Saal des Großen Rats ein Wandbild, Rückkehr vom Siege bei Chioggia, und drei Deckenbilder: Eroberung Smyrnas, Verteidigung Skutaris und Apotheose der Venezia. Aber er gab nicht Schlachten mit Massengewühl, wie Tintoretto, sondern Ausschnitte in schönen Einzelgruppen von mäßig gehaltener Bewegung, und für die Repräsentationen war seine ganze Art ohnehin geeignet. Es waren nicht die höchsten Aufgaben, und eine gewisse Einförmigkeit war in dieser quasihistorischen Malerei nicht zu umgehen, auch konnte der Inhalt nicht tief sein, aber Paolo hat die Gabe, durch Schönheit zu erfreuen in denselben Räumen, wo uns Tintoretto mit anspruchsvolleren Kunststücken verstimmt und die besseren Zeiten der venezianischen Malerei störend in Erinnerung bringt. Wir geben als Beispiel zunächst die Mitte aus dem Hauptbild des Collegio, an der Wand über dem Thron, der Verherrlichung der Schlacht bei Lepanto (Abb. 267). Der Doge Venier wird dem Heilande empfohlen von Markus und den Frauen Venezia und Justina, groß aufgefaßten Gestalten, deren hohe Würde keineswegs unter dem äußerlichen Prunk der weiblichen Toilette gelitten hat. Die gegenüber knieende Gestalt des Glaubens ist einfach und edel, sie kann sich neben dem Besten aus der Kunst aller Zeiten behaupten. Wie gut, daß wir ihre Züge nicht sehen! Denn hätte mit einem Gesicht für diese Figur Paolo unseren Ansprüchen genügen können? Am wenigsten befriedigt der unbequem sitzende Christus, aber die musizierenden Engel helfen uns über den Eindruck hinweg. Das Ganze ist von einer erstaunlichen Leuchtkraft der fast völlig frisch gebliebenen Farben, mit vorherrschendem Purpur und Weiß, und in gleicher Farbenfrische strahlen die edel gezeichneten Frauengestalten der Decke. — Noch mehr in den Bereich des schönen Scheins gehoben, zeigt sich uns diese allegorisierende Dekorationsmalerei auf einem der drei ovalen Plafondbilder des Saales des Großen Rates, wovon wir das obere Stück bringen: Venezia, die den Siegeskranz empfängt, umgeben von einem Hofstaat schöner Menschen (Abb. 268). Dieses sehr glücklich gedachte himmlische Venedig erhebt sich über einem nicht minder prächtigen irdischen, einer Stadtansicht mit Volk und Reitern und mit einem Marmorbalkon voll stattlicher Frauen. Zwischen den Teilen des Bildes liegen Stücke Himmel, so daß kein Gedränge entsteht, aber auch keine feierliche Komposition, die an dieser Stelle nicht passen würde, wo nur leichtes Leben und hoher äußerer Glanz durch Illusionen der Kunst dem Betrachtenden zu mühelosem Genuß dargeboten werden sollen. Die Farbe ist hier nicht so frisch geblieben wie in der Sala del Collegio,



Abb. 268. Apotheose der Venezia (obere Hälfte eines Deckenbildes), von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

die Wirkung auch weniger fein infolge des großen Umfangs und einzelner ins Kolossale gesteigerter Figuren.

Und mit diesem letzten freundlichen Eindruck wollen wir von der italienischen Renaissance Abschied nehmen. Vor ihrer Schwelle, noch im italienischen Mittelalter, steht das große, ernste Gedicht Dantes, das der Dichter nach der Kunstlehre seiner Zeit eine Komödie nannte, weil es einen heiteren Ausgang hat. Auch eine Komödie, im Sinne dieser Theorie, ist die Epoche der Renaissance, denn sie hätte keinen glücklicheren Schluß haben können, als die fröhliche Kunst des Paolo Veronese.

In der Kunst der italienischen Renaissance hat sich, wenn man sie als Ganzes betrachtet, der Geist eines Volkes durch die Kunst so hoch und so tief und zugleich so umfassend bezeugt, wie es seit den Tagen des Altertums niemals wieder geschehen ist. Zwar sind in den Niederlanden, in Deutschland und in Spanien noch Künstler aufgestanden, die die großen Italiener erreicht haben, aber eine ganze Periode von einem so vielseitigen Inhalte des in allen drei Künsten Geschaffenen hat die Geschichte nicht wieder gehabt. Nach dem Umfange der Leistung und der Zahl der Künstler läßt sich am ehesten die holländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts damit vergleichen, aber schon die Beschränkung auf die eine Kunstgattung zieht hier dem Vergleichen seine Grenze. Wollen wir dem etwas weiter nachgehen, so sind die Holländer in dem Erfassen der Natur, und nicht nur der äußerlichen, in der Darstellung von Luft und Licht und in der Farbe noch manchen Schritt über die Italiener hinausgegangen, und sie kommen, so scheint es, unseren modernen Bedürfnissen weiter entgegen. Aber sie befriedigen doch nur einen Teil unsrer Ansprüche. Über eine noch immer wesentliche Frage unsrer geistigen Kultur, über unser Verhältnis zu dem griechisch-römischen Altertum, lehren sie uns so gut wie nichts. Hier wird die italienische Renaissance unsre Lehrerin bleiben, so lange es überhaupt noch in bezug auf eine Kunst von Belang sein wird zu fragen, wie sie sich zum klassischen Altertum verhalte. Und es wird noch lange so sein; wir können uns kaum vorstellen, daß es einmal nicht mehr sein sollte. Die Welt des Altertums ist doch nun einmal dagewesen und hat uns ihre Formen zurückgelassen, in denen wir alle erzogen worden sind. Wir können das, wenn wir uns an die Betrachtung eines beliebigen späteren Kunstgebietes machen, nicht ohne weiteres vergessen, dürfen nicht so tun, als ob dessen Formgebung etwas sich von selbst ver-

stehendes wäre, denn alles Spätere hat sich doch nicht ohne die Einwirkung des Früheren entwickelt. Und wie es in der Betrachtung ist, so wird es auch in der Ausübung bleiben. Jeder wirkliche Künstler hat seine besondere Art und sein eignes Temperament, etwas was sich nicht lehren und nur schlecht nachahmen läßt, aber die Grammatik der Kunst, die allen unerläßliche, wird man immer in der Nähe der Klassiker zu suchen haben.

Aber die Antike ist stark, sie pflegt es jedem anzutun, der ihr wirklich nahe kommt. Sie nimmt Künstler sowohl wie Theoretiker für sich ein, und viele bleiben ihr Leben lang darin befangen; sie sehen mit den Augen und messen mit den Maßen der Alten und wissen es vielleicht nicht einmal.

Wir haben nun hinlänglich Gelegenheit gehabt zu sehen, wie die Renaissance in ihren einzelnen Vertretern das griechisch-römische Altertum bald ablehnt, bald annimmt oder umbildet, und wir haben uns darüber klar zu werden gesucht, wie weit das jedesmal zu ihrem Schaden oder zu ihrem Nutzen gewesen sei. Es bleibt also zum Verständnis einer jeden Kunst bis in die Gegenwart herein unerläßlich, nach ihrer Stellung zur Antike zu fragen, und zwischen dem Ablehnen und dem Nachahmen liegen zahlreiche Zwischenstufen. So oft wir in dieser verwirrenden Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu einem sicheren Urteil zu gelangen suchen, werden die Wege, die die einzelnen großen italienischen Meister gegangen sind, unseren Blick frei machen, uns den falschen Klassizismus auf der einen und die naturalistische Willkür auf der anderen Seite erkennen lehren, uns sicher machen gegen Tagesströmungen und Vorurteile, uns das Wesentliche von dem Zufälligen scheiden lassen und uns anleiten, in dem zeitlich Bedingten, welchem Lande und welcher Schule es auch angehören mag, das Beständige und Schöne zu finden. Das Schöne! Es gibt freilich heute eine Wissenschaft, die bestreitet, daß es ein objektives Schönes gebe, und die meisten von uns haben es vielleicht als eine geistige Eroberung empfunden, als sie zuerst für ihre Person diese Erkenntnis mitmachten. Aber die Sprache gebraucht das Wort Schönheit aller Wissenschaft zum Trotz weiter, und dem Einzelnen sagt sein Gefühl, daß sich wenigstens für ihn selbst zu dem Worte immer auch eine Vorstellung einfindet. Das also soll die Bedeutung der italienischen Renaissancekunst für uns sein: außer dem Genuß und der Freude, die sie uns gewähren kann, wird sie uns immer ein brauchbarer Wertmesser sein für jede Art von künstlerischem Ausdruck.

Anhang.

Zur Genealogie der Kunstgönner aus fürstlichen Häusern.

Der Übersicht wegen sind in die Stammbäume nur die nötigsten Personen, und nur wenige außer den im Texte erwähnten aufgenommen worden.

1. Die Päpste der Renaissance.

Eugen IV. 1431—47. Mit Alberti I, 147. Beruft Fra Angelico I, 126. — Nikolaus V. 1447—55. Gönner Albertis I, 150. — (Kalixtus III. 1455—58.) — Pius II., Aeneas Sylvius Piccolomini 1458—64. Baut Pienza aus I, 155. 160. Fresken Pinturicchios in Siena I, 328. — (Paul II. 1464—71.) — Sixtus IV., Francesco della Rovere 1471—84. Seine Geschichte I, 331. Krieg mit Florenz I, 253. 266. Mit Neapel I, 346. Die Fresken der Sixtina I, 253. 338. — (Innocenz VIII. 1484—92.) — Alexander VI., Borgia 1492—1503. Fresken Pinturicchios in Rom I, 326. — Pius III. 1503. I, 328. — Julius II., Giuliano della Rovere 1503—13. Seine Anfänge I, 334. Beruft Signorelli usw. I, 310. Sodoma II, 64. Die Stadt Rom II, 100. Seine Thronbesteigung II, 142. Krieg gegen Perugia I, 334. Gegen Bologna II, 156. Tod II, 186. Sein Bildnis von Raffael II, 197. — Leo X., Giovanni Medici. 1513—21 II, 11 (Lionardo). Auf dem Attilabilde II, 186. Thronbesteigung II, 203. Tod II, 245. Sein Bildnis von Raffael II, 205. Dessen Kopie nach Mantua geschickt II, 350. — (Hadrian VI.) — Clemens VII., Giulio Medici. 1523—34. Thronbesteigung II, 245. Charakter, Händel mit Urbino, Verhältnis zu Michelangelo II, 250. Tod II, 251. — Paul III., Alexander Farnese. 1534—49 II, 242. 245. Empfängt Tizian II, 266. 280. Sein Bildnis von Tizian II, 299. Michelangelos Jüngstes Gericht II, 307. Fresken in der Paolina II, 312. Palazzo Farnese II, 323. — (Julius III. und Marcellus II.) — Paul IV., Caraffa. 1555—59 II, 306. 310.

2. Die Medici in Florenz.

Giovanni di Averardo detto Bicci † 1429

Cosimo, pater patriae † 1464 verm. m. Contessina dei Bardi — Lorenzo † 1440

Piero † 1469 verm. mit Lucrezia Tornabuoni — Giovanni † 1463

Lorenzo il Magnifico 1449—1492 verm. mit Clarice Orsini — Giuliano 1453—78 — Töchter, darunter Nannina I, 159

nat. Giulio 1478—1534 (1523 Papst Clemens VII.)

Piero † 1503 — Giovanni 1475—1521 (1513 Papst Leo X.) — Giuliano 1478—1516 Herzog v. Nemours 1515 verm. m. Philiberta, Tante Königs Franz I. — Töchter, darunter Clarice I, 162

Lorenzo † 1519 Herzog v. Urbino — nat. Kardinal Ippolito † 1535

Katharina v. Medici 1533 verm. mit Heinrich II. von Frankreich — nat. Alessandro 1531 Herzog 1537 durch Lorenzino ermordet

vierter Deszendent Lorenzino 1547 ermordet auf Veranlassung seines Verwandten im siebenten Grade und vierten Deszendenten Lorenzos, des Cosimo I. 1519—1574 1537 Herzog 1569 Großherzog

Giovanni di Averardo I, 133. — Cosimo, pater patriae I, 133 (diese erste Verbannung der Medizeer dauerte ein Jahr). — Ihre Gräber in S. Lorenzo I, 186. — Piero. Seine Regierung I, 252. Verschwörung gegen ihn I, 157. Rucellai I, 159. Büste von Mino I, 205. — Lorenzo il Magnifico I, 252. 266. — Giuliano I, 249. (Porträts von Sandro Botticelli). — Piero d. j. I, 253 (1494 vertrieben).

Während dieser zweiten Verbannung der Medizeer erhebt sich in Florenz die Herrschaft Savonarolas † 1498. Dann, seit August 1502, regiert Piero Soderini als lebenslänglicher Gonfalonier II, 99. Aber Papst Julius II. erzwingt die Rückkehr der Medizeer, die seit September 1512 herrschen II, 186. Es sind Kardinal Giovanni, der bald darauf Papst Leo X. wurde, sein Bruder Giuliano (Nemours), Kardinal Giulio, der nachmalige Clemens VII., und Lorenzo, der 1516 Herzog von Urbino wurde. Dieser Zustand dauerte bis Mai 1527. Damals, während Papst Clemens VII. gefangen saß, wurden die Medizeer zum drittenmale aus Florenz ver-

trieben, nach drei Jahren aber durch den Kaiser und den Papst zurückgeführt, August 1530 II, 250. Der Bastard Alessandro erschien im Juni 1531 als Regent und erhielt im Oktober durch kaiserliches Dekret die erbliche Würde eines — ersten — Herzogs von Florenz.

Julius II. und Leo X. s. unter den Päpsten. — **Giuliano** von Nemours II, 205. 250 (Michelangelos Medizeerdenkmal). — **Lorenzo**, Herzog von Urbino II, 208. 250 (Michelangelos Medizeerdenkmal). — **Kardinal Ippolito** II, 285. 298. (Bildnis von Tizian).

---

3. Urbino.

Die Montefeltre und die falschen Rovere.

Grafen von Montefeltre oder Montefeltro setzten sich 1205 in Urbino fest. Das Haus wird politisch unterstützt von Sixtus IV. und Julius II., angegriffen durch die Borgia (Alexander VI. und seinen Sohn Cesare) und die Medici (Leo X.).

Guido Antonio

Oddantonio
1443 Herzog durch Eugen IV.
1444 ermordet

nat. Federigo III. reg. 1444—82
1474 Herzog durch Sixtus IV.
verm. mit Battista Sforza (T. Alessandros, Herrn von Pesaro, † 27 J. alt 1472 s. I, 332)

Giovanna
verm. mit Giovanni della Rovere

Herzog Guidobaldo I. † 1508
verm. 1486 mit Elisabetta von Mantua † 1526
kinderlos, adoptiert 1504 seinen Neffen

Francesco Maria I. della Rovere † 1538
1504 adoptiert, 1508 Herzog
verm. 1509 mit Eleonore von Mantua (1493—1550)

Guidobaldo II. † 1574

Francesco Maria II. † 1631
letzter Herzog; Urbino fällt an den Kirchenstaat

Leonardo aus Savona I, S. 331

Francesco und fünf andere Kinder, jüngstes Raffaello
geb. 1414 † 1477
1471 Papst Sixtus IV.
s. Päpste

Sechs Kinder, zweites Giuliano geb. 1443
1503 Papst Julius II.
s. Päpste

drittes Giovanni
verm. mit Giovanna di Montefeltro
s. Urbino

Die echten Rovere, Grafen von Viconuovo in Piemont, starben erst 1692 aus I, 331.

Federigo III. und Guidobaldo I. von Montefeltro I, 332. 338 (Melozzo). II, 116 (Raffael). — Francesco Maria della Rovere I, 334. II, 174 (Nicht auf der Schule von Athen). II, 288 (Bildnis von Tizian). — Eleonore II, 289 (Bildnis von Tizian). — Guidobaldo II. II, 245. 266 (Tizian).

---

4. Mantua.

Die Gonzaga.

Guido Bonaccolsi, genannt Botticella, wurde 1299 capitano generale perpetuo di Mantova und baute nach einer alten Nachricht um 1302 an dem Familenpalaste Bonaccolsi, der Corte Vecchia (I, 362. 373). Erster Generalkapitän aus dem Hause Gonzaga ist seit 1328 Lodovico (Luigi) I., seit 1329 kaiserlicher Vikar in Mantua † 1360. Sein Sohn

Guido † 1369
|
Luigi II. † 1382
|
Gianfrancesco I. † 1407
|
Gianfrancesco II. † 1444
erster Markgraf seit 1432
verm. mit Paola Malatesta
|
Neun Kinder, darunter (I, 363)
Lodovico III. † 1478
verm. mit Barbara von Brandenburg
|
Neun Kinder, ursprünglich elf, darunter
Federigo I. † 1484
verm. mit Margarete von Baiern
|
Sechs Kinder, darunter

Gianfrancesco III. † 1519 verlobt 1480, verm. 1490 mit Isabella von Este (Ferrara, geb. 1474 † 1539) s. I, 362. 368	Elisabetta s. Urbino

|

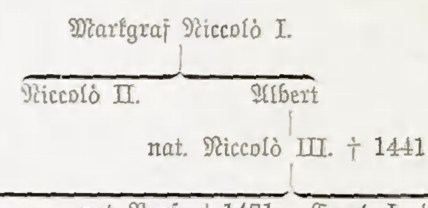
Federigo II. 1500—1540 erster Herzog durch Karl V. seit 1530	Eleonore geb. 1493 s. Urbino

Über Lodovico III. s. außerdem I, 151 (L. B. Alberti). I, 185 (Donatello). — Über Isabella I, 322 (Perugino). I, 375 (Isabellas Bildnisse). I, 390 (Costas Musenhof). II, 19 (Bildniszeichnungen Lionardos). — Über Federigo II. II, 176 (Auf der Schule von Athen). II, 285 (Gönner Tizians und Giulio Romanos). II, 358. 376 (Correggios). II, 350 (Von Clemens VII. mit dem kopierten Porträt Leos X. beschenkt).

---

5. Ferrara.

Die Este. Ihre Anfänge I, 382.



Markgraf Niccolò I.

Niccolò II. — Albert

nat. Niccolò III. † 1441

nat. Lionello † 1450 regierender Markgraf seit 1441 I, 383	nat. Borso † 1471 Herzog von Modena und Reggio seit 1452 von Ferrara seit 1470 I, 385	Ercole I. † 1505 von Niccolòs dritter Gemahlin zweiter Herzog, verm. mit Lianora v. Aragon (Neapel) I, 386

Kinder Ercoles I.:

Alfons I. † 1534, dritter Herzog verm. 1491—7 mit Anna Sforza 1501 mit Lucrezia Borgia (starb 1518 als Tertiarierin bei den Franziskanern in Ferrara)	Kardinal Ippolito Ariosts Gönner II, 210	Töchter: Isabella s. Mantua Beatrice s. Mailand

Ercole II. † 1558 vierter Herzog

Alfons II. † 1597 fünfter Herzog, Tassos Gönner stirbt kinderlos I, 386. 393.

Über Alfons I. I, 421 (Bacchanal Giovanni Bellinis). II, 269 (Tizian). II, 270 (Sein und Ercoles II. Bildnis von Tizian). II, 278 (Tizians Bacchanale).

---

6. Mailand.

Die letzten Visconti und die Sforza.

Giangaleazzo I, 62 (Gründer des Doms)
Conte di Virtù
erster Herzog seit 1395 † 1402

Gian Maria
erdolcht 1412

Filippo Maria † 1447
letzter Visconti

nat. Bianca Maria
verm. mit Francesco Sforza
Herzog 1450 † 1466

Galeazzo Maria
ermordet 1476
verm. mit Bona von Savoyen

Kinder unter andern
1. Giangaleazzo Maria † 1494
1488/9 verm. mit Isabella von Neapel
2. Bianca Maria
zweite Gemahlin Kaiser Maximilians

Lodovico il Moro
Herzog 1494 † 1510
1491 verm. mit Beatrice von Este
s. Ferrara

Massimiliano
bis 1515 Prätendent

Francesco
† 1535

Die Verhältnisse des Moro II, 7. — Ippolita, des Alessandro Bentivoglio Gemahlin, II, 54 war die Tochter eines natürlichen Sohnes des Galeazzo Maria.

---

7. Das Königreich beider Sizilien.

I, 3.

Die Aragonesen.

Sizilien stand seit 1282 (Vesper) unter Peter III. von Aragon als dem Gemahl von Manfreds Tochter Constanze; kam 1295 an eine aragonesische Nebenlinie, bis 1409 der letzte König aus der Hauptlinie in Spanien

starb. Diesem folgte Ferdinand I. von Kastilien als neuer Aragonese und regierte wieder über Spanien und Sizilien, † 1416. Seine

Söhne

Alfons V. (I. von Neapel) eroberte auch Neapel, als dessen König er 1443 anerkannt wurde † 1458

nat. Ferdinand I. von Neapel 1458—1494

Lianora
s. Ferrara
I, 370

Alfons II.
1494—5

Ferdinand II.
1495—6
ihm folgte in Neapel Friedrich III.

Isabella
s. Mailand

Friedrich III.
1496—1504
1501 abgesetzt
Sannazaros Gönner

Johann II. folgte dem Bruder 1458 in Spanien und Sizilien (eheliche Hauptlinie) † 1479

Ferdinand der Katholische regierte seit 1479 in Spanien und Sizilien, nahm mit Ludwigs XII. von Frankreich Hilfe 1501 Friedrich dem Dritten Neapel, † 1516
Spanische Vizekönige in beiden Sizilien bis nach 1700

König Karls VIII. Einbruch in Neapel I, 253. II, 8.

Alphabetische Register.

(* bedeutet Abbildung.)

1. Verzeichnis der Künstler und ihrer Werke.

2. Ortsverzeichnis

über Werke, die nicht unter den Namen einzelner Künstler aufgeführt werden konnten.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

Von **Adolf Philippi.**

Philippi hat sich das Ziel gesetzt, dem gebildeten Leser in der fast unübersehbaren Fülle der Kunstwerke der Vergangenheit als Führer zu dienen, und er ist daher in erster Linie bestrebt, seinen Stoff übersichtlich zu behandeln. Es liegt in der Art, wie Philippi die ganze Entwickelung aufbaut, beinahe etwas Spannendes, das von der teilnahmslosen Darstellung älterer kunstgeschichtlicher Werke sehr vorteilhaft absticht und die Fülle des hier verarbeiteten Materials vergessen macht. (Leipziger Tageblatt.)

III. Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden.

450 S. gr. 8° mit **292 Abbildungen.** Gebd. in Leinen **10 Mk.**, in Halbfranz **11 Mk.**

Der Verfasser hat die ungemein schwere Aufgabe, ein zusammenfassendes und belehrendes Buch über die Kunst des 15., 16. und 17. Jahrhunderts zu schreiben, fast bis zum Ende gelöst. Ein reifes Werk ist entstanden, das nicht *im Kleide der Wissenschaftlichkeit stolziert und doch im Kerne wissenschaftlich ist,* ein Buch, das vollständig ist als ein rechtes Lehrbuch, nichts aus Laune oder privatem Geschmack übergeht und das dennoch unterhaltend, persönlich im Tone der Erzählung und in der Farbe des Urteils ist, die Arbeit eines historisch tief gebildeten Mannes, der die weite Literatur kennen gelernt hat und zu verwerten weiß und trotzdem mit frischer Unbefangenheit seine Eindrücke vor den Kunstwerken selbst empfangen hat. (Zeitschrift für bildende Kunst.)

IV. Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien.

258 S. gr. 8° mit **152 Abbild.** Gebd. in Leinen **6.50 Mk.**, in Halbfranz **7.50 Mk.**

In dem ersten Teile tritt die Fähigkeit Philippis, einen vielgestaltigen, zerflatternden Stoff wirksam zu gliedern, und durch die Darstellung zu ersetzen, was der Materie an Reiz fehlt, erfreulich hervor. Der Charakter der Zeit, die verschiedenartigen Bestrebungen und Beeinflussungen, die sich auf den Gebieten der bildenden Kunst nach Michelangelos Tode infolge der Gegenreformation in Italien geltend machen, zu schildern, ist keine kleine Aufgabe, weil die vielen kleinen Lichter Reflexe nach allen Seiten aussenden, die die angebrochene Abenddämmerung der Kunst mehr verraten, als verscheuchen. Viel lohnender war die Darstellung der Entwickelung der spanischen Kunst, deren Hauptmeister, Velazquez und Murillo, zu den stolzesten Namen der Geschichte der Malerei zählen. Länger als dreihundert Jahre ist Velazquez tot und noch immer scheint sein Ruhm zu wachsen; neuerdings preist man ihn als den objektivsten aller Maler. Murillo dagegen ist vielleicht der naivste Farbenkünstler, den es gegeben hat. Die Charakteristik dieser beiden entgegengesetzten, bedeutenden Individualitäten ist dem Verfasser in glänzender Weise gelungen. Seine knappe, auf selbständigem Urteil beruhende Darstellung wird durch eine große Zahl von Illustrationen (152) unterstützt, deren Auswahl schon die eigenen Wege, die der Verfasser zu gehen gewohnt ist, verrät. (Preßburger Zeitung.)

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

Von Adolf Philippi.

V. Die Blüte der Malerei in Belgien, Rubens und die Flamländer.

230 Seiten gr. 8° mit 152 Abbildungen. Gebd. in Leinen 6 Mk., in Halbfranz 7 Mk.

Adolf Philippis Darstellung ist eine ruhige, klare; sie ist selten hinreißend, auch nie in besonders geistreichen Sätzen schildernd; aber sie ist warm und — man kann sich auf das Urteil, daß der Gießener Professor gibt, verlassen; es ist „geworden", nicht vom Zaune gebrochen, auch nicht andern nachgeschrieben und imponiert darum. Nicht, daß es niemals zum Widerspruch reizte; es ist individuell wie jedes echte Kunsturteil und es regt darum an: erstlich zu eigenem Sichversenken in die behandelten Werke, dann auch zu eigenem — vorsichtigen Urteil. Philippi ist also ein Führer, sein Buch ein Anleiter, wie man ihn sich nur wünschen kann. Wie groß der Umfang seines Wissens, auch dessen Tiefe ist, zeigt dieser Band: Rubens ist darin nach allen Seiten seines so vielseitigen Schaffens ausführlich geschildert. Das Buch ist eine eigentliche Monographie dieses Künstlers, von dessen Lebensfülle Böcklin einst gesagt hat, Tizian sei dagegen „der reine Nachtwächter".

(Prof. Dr. Alb. Geßler in der Basler Nationalzeitung.)

VI. Die Blüte der Malerei in Holland.

450 S. gr. 8° mit 299 Abbildungen. Gebd. in Leinen 12 Mk., in Halbfranz 13 Mk.

Der Verfasser hat uns nach Abschilderung der Italiener, der deutschen, spanischen und vlämischen Meister im vorliegenden sechsten Bande seiner „Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen" nunmehr bis zur Blüte der Malerei in Holland durchgeführt. Er bringt diesem Gebiete eine besondere Liebe entgegen und versteht es, durch die Kunst seiner Darstellung uns nicht nur das Werk der Großmeister wie Hals, Terborch und Rembrandt nahe zu bringen, sondern auch für das Schaffen der vielgestaltigen Gruppen der kleineren Maler einzunehmen. Der reiche Stoff ist in zwei Bücher zerlegt, deren erstes ausführlich auf die beiden hervorragendsten Maler Hals und Rembrandt und den Kreis ihrer Schüler eingeht, ihren Wert in historischer und wieder in stofflicher Gliederung vorführt und durch eine Fülle von Abbildungen veranschaulicht. Wäre Philippi nicht die besondere Kunst eigen, mit wenigen Worten einen Künstler treffend und ausreichend zu charakterisieren, so würde aus dem zweiten Buche, das die holländischen Landschafts- und Detailmaler behandelt, entweder eine trockene Aufzählung von Namen geworden sein, oder er hätte uns nur eine sehr unvollständige Übersicht geben können. So aber hat der Verfasser diese Partie auf das Reizvollste gestaltet, und die muntere Kunst des holländischen Sittenbildes, der Landschaft und des Stillebens zieht in glücklich gewählten Bildern am Leser vorüber und verschafft ihm einen Begriff von dem Reichtum des Schaffens in dieser Periode. Mit etwa 140 Künstlern hat ihn Philippi in dieser anregenden, fortdauernd spannenden Darstellung bekannt und vertraut gemacht.

(Neue Freie Presse, Wien.)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Kunstgeschichte in Bildern

Systematische Darstellung der Entwickelung der bildenden Kunst

vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Groß-Folio. In fünf Bänden. 494 Tafeln.

Abteilung I Altertum ist von Prof. Dr. **Frz. Winter**, Abteilung II—V von Prof. Dr. **G. Dehio**-Straßburg i. E. bearbeitet.

I. **Altertum.** 100 Tafeln, geheftet **Mk. 10.50**, gebd. **Mk. 12.50**

II. **Mittelalter.** 100 Tafeln, geh. **Mk. 10.50**, gebd. **Mk. 12.50**

III. **Renaissance in Italien.**
110 Tafeln, geheftet **Mk. 10.50**, gebunden **Mk. 12.50**

IV. **Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts außerhalb Italiens.**
84 Tafeln, geheftet **Mk. 8.50**, gebunden **Mk. 10.—**

V. **Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.**
100 Tafeln, geheftet **Mk. 10.50**, gebunden **Mk. 12.50**

Band I—V geheftet **Mk. 50.50**, gebunden **Mk. 60.—**



Daß das prächtige Werk beispiellos wohlfeil ist, kann sich jeder ausrechnen, da die Tafel auf zehn Pfennige kommt. Welchen inneren Wert es aber hat, welche Gediegenheit durch die Auswahl und die ganze Art der Vorführung des Materials, durch die Anordnung fast jeden einzelnen Bildes, kurz, welchen wissenschaftlichen Wert es beanspruchen kann, das werden nur solche einsehen, die sich die Zeit nehmen, es wirklich zu prüfen. Sie werden darin auf Anschauung gegründete Belehrung finden, so sachkundig, durchdacht und zugleich unterhaltend, eine ganz neue Methode möchte man sagen, wie sie auf diesem Gebiete bis jetzt gefehlt hat. Überall empfindet man, hier spricht ein Kenner ... Dehios großes Verdienst ist es, ein Werk geschaffen zu haben, aus dem die Sprache der Bilder wirklich erlernt werden kann. Es liegt nun an den Lehrern auf Universitäten und Schulen, daß sie diesem einzig schönen Hilfsmittel Interesse schenken und Empfehlung gewähren, vor allem sollte es in keiner Gymnasialbibliothek fehlen. (Literar. Zentralblatt.)








GretagMacbeth™ ColorChecker Color Rendition Chart